ما معنى أن تكون كاتبا ؟؟

إنه سؤال قديم يتكرر، ولكنه في الوقت نفسه قد يكون جديدا تبعا للسياق الذي يطرح فيه، ونتيجة لمتغيرات تستحث السائل على إيجاد مبررات جديدة تحافظ على جدوى الكتابة والكاتب، وتفتح سبل استمرارها وتجددها.

وهذا هو ما يعطي للسؤال أهميته في مجال الأدب والنقد، والمعرفة بمختلف أشكالها، ويستوجب وضعه في السياقات الخاصة التي تفرضه بل وتجعله سؤالا ضروريا ومؤرقا للفرد ولكل من ينتظر الإجابة؛ أي المعنى الذي به تكون الكتابة ذات جدوى.

لذا ليس هناك سؤال يطلب الإجابة بلا دوافع ولا مناسبة شرط ولا غاية، الإنسان في جوهر إنسانيته هو سؤاله: سؤال الإنسان بجميع صيغ التعبير عنه. والكاتب ليس كاتبا، والناقد أيضا، إلا مجموع اقتراحات الإجابة عن أسئلته، أي مشروع حياة تتجدد بطرح المزيد من الأسئلة وليس لها نهاية، حتى الصمت يتحول إلى صيغة سؤال....

ومناسبة هذا المقال رسالة صديق من الكتاب المغاربة، ورفيق طريق في مسيرة الأسئلة، وجدت نفسي أمثل سؤالا لم يصرح به بصراحة، ولكني استخلصته ورأيته يكاد يجيب عنه إجابة إنكارية، إذ للخطاب مكره البلاغي، الذي يصرح ويستضمر، ينكر ويرغب.

كتب الكاتب الكبير، من جملة ما جاء في رسالته :

.........كماعرفت، لقد كانت الكتابة بالنسبة لنا ممارسة تحد، تحد للفراغ، وتحد للضحالة، وإنجازا حداثيا يتحدى للقيم العتيقة في الشكل والمحتوى، الكتابة تعبير عن أقوى درجات الوعي كنا معا في نفس الخندق.... وكنت أوافقك. بعضهم كان يؤول ما نكتب فيلصق بنا تهما ايديولوجيا اليسار، ربما كنت أنت مقتنعا بأن الكتابة دفاع عن مواقف وكما عرفتني وعرفتك، لقد كانت الكتابة خيارا وجوديا، كنا نكتب في زمن مضى لأننا نتحدى الكتابة بالكتابة، كنت أنت تراها أداة تحريض والتزام.... كنا نكتب، كنا صغارا نحترم الذين سبقونا، نعتز ونعترف بفضلهم، نحن كنا نتنافس: نص يتحدى نصا ويأتي نص إثره يتحدى سابقه في مضمار الكتابة العنيدة وجدلها الساخن. لا أحد يتجاهل، لا أحد ينتقص. الرأي في مواجهة الرأي. حتى رفاقنا الذين ركبوا منطق الرفض والهجوم كان لهم منطق هو منطق المرحلة المشتعلة بالتناقضات والتصنيفات...... الآن اختلف الوضع. صرنا نكتب وحولنا تماسيح تنهش رؤوسنا، تقتطع من أجسادنا وكأنها معلقة في محل الجزارين، يبتلعون أكبادنا وقلوبنا ويتقيؤون، ثم لا يعرفون أسماءنا، أو على الحقيقة يتعمدون محو أسما ئنا... هل علينا أن نجعل أقلامنا سيوفا....؟؟؟؟

هذا بعض ما جاء في رسالة الكاتب الكبير الذي تعمدت عدم ذكره تفاديا للإحراج وتمسكا بأخلاق الكتاب وأنا أنشر مقتطفات رسالته والتي حفزتني عى طرح السؤال: ما معنى أن تكون كاتبا؟؟؟

> نحن نكتب، والرهان في الكتابة على الكتابة لا غير

ما معنى أن تكون كاتبا،؟؟ إنه السؤال القديم الجديد، والذي لو طرحته منذ أربعين سنة لما كان له الفحوى الذي يمكن أن يتشبع به وأنا أعود إليه اليوم. بل لن لا أتذكر الكثير من الإجابات التي وجدتها في قلبي مرة وفي عقلي مرة وفي أوراق الكتب التي سهرت بين سطورها سنين.. ولكني الآن أجدني على ناصية عالم لم يبق منه غير بقايا للتأمل وقد سقطت بعض معالمها ولم تعد جدرانها تضمن للعابرين رغبة الإقامة. فقط تغري اللصوص بسرقة نوافذها ورخامها ومصابيحها ونافوراتها، باعتبارها آثارا وملكا عاما،

هل ذهب ذلك «التقديس الذي حف واحتفى بالكتابة»؟؟

لم تكن الكتابة مقدسة إلا في رؤوس كهنة المعابد، فهي شأن دنيوي ويختلف حقا عن بقية الشؤون، ولكن لا يفضل غيره في الجوهر، بل ليس هناك جوهر ولا حقيقة سوى ما يقرره الناس ممن يستطيعون التقرير والهيمنة،

لذا علينا ألا نتزعج.

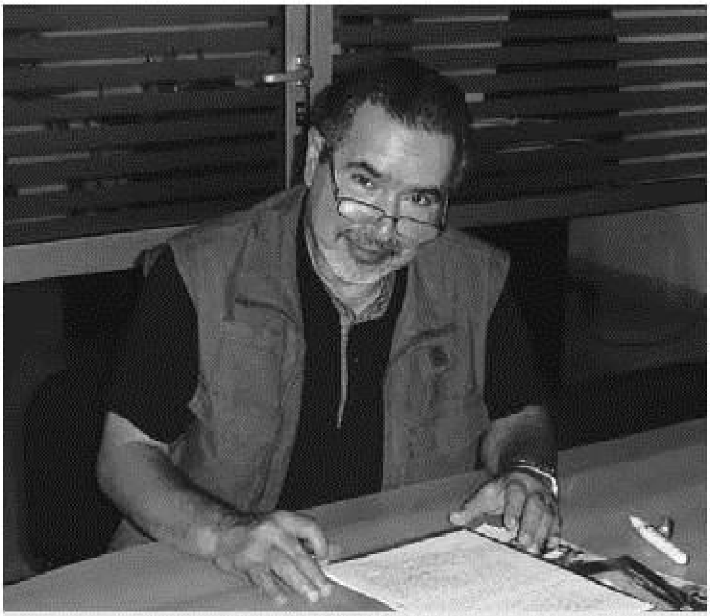
والكاتب لا يمتلك تفويضا إلاهيا، ولكنه قد يسطو على موقع يمكنه من اللعب فيفرض لعبته، قد يكون مالكا لدور النشر، أو ذا حظوة لدى مؤسسة إعلامية، أو صاحب مواهب في النفاق، أو له خالة تستطيع أن تعمي عيون العشاق،، مثل هذا الكاتب موجود، وما أكثرهم وما اكثر حواريهم.

> الكاتب لا يمتلك تفويضا إلاهيا

هل نتحدث عن الكتابة؟؟ نعم لكن نحن نتحدث عنها، كما نتحدث عن ملعب أو سوق، وفي الملعب هناك من يريد أن يلعب وحده ويعترض على وجود غيره، وفي السوق هناك سماسرة ولصوص وشرطة وبائعو العاديات والجديد، وكل يعطي القيمة للشيئ أو يبخسها، والغش حق في نظر من لايملك قيمة...

عزيزي الكاتب الكبير، لايجب أن نرهن قيمة ما نكتب بما يجري في السوق أو في ملعب العاطلين، لأن الكتابة مراهنة ضد الزمن العابر.الكتابة تحد للنسيان والصمت. هي ذاكرة مفتوحة دائما على الزمن الآتي. كلماتنا لن يحبسها من يغرق في كأس مكعبة أو من يضع على رأسه قفة من جمل مناقفة تغري الأطفال والخنازير البرية والدمور الوردية. نحن لا ننتظر اعترافا ممن يصولون في الملعب والسوق. نحن نكتب، والرهان في الكتابة على الكتابة لا غير.

أخيرا أرجو أن تعتبر مقالي هذا جوابا عن السؤال الذي تركته بين سطور رسالتك حارا وقلقا، وعسى أن يتغير مجرى القلق والحرارة إلى قلب الورق. وأتمنى أن أقرأ لك في القريب بعض ما اختمر في قلبك وعقلك وتجسد في كتابتك...



■ د. محمد الدغمومي

الدورة 13 لمهرجان السينما الإفريقية بخريبكة، أفلام ندوات وإصدارات سينمائية

«براق» مفتكر يحلق في سماء المهرجان

نظمت مابين 10و17 يوليوز الجاري بمدينة خريبكة فعاليات الدورة 13 لمهرجان السينما الإفريقية. والذي تنافس على جوائزه الثمانية، إثني عشر فيلما من عشر دول إفريقية. حيث فاز فيلم «براق» للمخرج محمد مفتكر بالجائزة الكبرى (جائزة عصمان سامبين) وجائزة أفضل ثاني دور نسائي لماجدولين الإدريسي، وقد اعتبر مفتكر، أثناء تسلمه للجائزة، مهرجان خريبكة مهرجانا للنقد، مؤكدا أنه تعلم السينما من الكتابات النقدية. وعادت جائزة لجنة التحكيم مناصفة لفيلمي «شيرلي أدامس» للمخرج أوليفي هيرمنيس من جنوب إفريقيا، و«فينك أليام» للمخرج إدريس شويكة من المغرب. فيما حصل المخرج المصري سامح عبد العزيز على جائزة الإخراج، ونالت مواطنته مريم ناعوم جائزة السيناريو، أما الممثل البوركينابي سيرج أونري فحصل على جائزة أفضل دور رجالي عن دوره في فيلم «امرأة ليست كالأخريات»، ونالت الممثلة الجنوب إفريقية دنيس يومن جائزة أحسن دور نسائي عن دورها في الفيلم المتميز «شيرلي أدامس».

إصدارات سينمائية

وعرفت هذه الدورة تقديم وتوقيع عشر إصدارات سينمائية، إذ كان للمهتمين والجمهور موعد خلال الفترة الصباحية، التي تسبق نقاش الأفلام، مع النقاد السينمائيين المغاربة لمناقشتهم في آخر إصداراتهم، والتي انقسمت إلى صنفين كتب فردية، وهي «أفلام وأفلام» لعبد اللطيف البازي و«الصورة عند رولان بارت» لبوشتى فرق زايد و«كتابات في السينما، قراءات في أفلام مغربية وعالمية» لعبد الكريم واكريم و«في السينما العربية» لمومن السميحي و«خطاب الصورة: المتخيل والواقع» لفؤاد زويرق و«السينما والمجتمع» لمولاي إدريس جعايدي. وأخرى جماعية هي «أسئلة النقد السينمائي المغربي» الصادر عن منشورات نادي إيموزار للسينما، و«التجربة السينمائية للمخرجة فريدة بليزيد» للجمعية المغربية لنقاد السينما، و«سينما مومن السميحي، قلق التجريب وفاعلية التأسيس النظري» الذي أصدرته جمعية القبس للسينما والثقافة بزاكورة، و«سؤال الهجرة في الإعلام والسينما» لكل من د.الحبيب ناصري وعبد الرحمان مسحت وصالح العروصي.

وقد كانت جلسات تقديم الإصدارات مناسبة لمناقشة ومحاولة تحديد مفهوم النقد السينمائي حيث تعددت الرؤى في هذا الإطار. وفي نفس السياق دعى المنظر والمخرج السينمائي المغربي مومن السميحي إلى تحديد المفاهيم النقدية معلنا عن إطلاق موقع إلكتروني بهذا الخصوص، على أن يكون الاشتغال فيه جماعيا من طرف النقاد والمهتمين، مشيرا إلى أن كثيرا من المصطلحات النقدية يتم استخدامها بشكل اعتباطي وغير محدد، كمصطلح «النقد الأكاديمي» الذي يطلق في فرنسا، على سبيل المثال، على النقد الردئ، فيما النقاد المغاربة يفتخرون بكونهم «أكاديميون» في نقدهم!، ومصطلح «الميلودراما» الذي يستعمل تارة كنعت محايد لصنف (genre) من الأفلام، وتارة لوصف نوعية رديئة من الأفلام.

وعلى العموم يمكن الجزم أن مهرجان

خريبكة، هو المهرجان السينمائي المغربي الوحيد الذي يهتم بالإصدارات السينمائية، بعد أن تخلى المهرجان الوطني عن هذا الدور، إذ يعتبرها قيمة مضافة ويخصص لها فضاء ووقتا مهما من زمن انعقاده.

ندوة المهرجان (السينما الإفريقية والتعاون جنوب جنوب)

وعرف المهرجان أيضا تنظيم ندوة حول موضوع «السينما الإفريقية والتعاون جنوب جنوب» والتي شارك فيها كل من مدير المركز السينمائي المغربي نور الدين الصايل وميشال أودراوكو المندوب العام لمهرجان واكادوكو للسينما الإفريقية (فيسباكو) والمخرج المالي عبدولاي سكوفاري باعتبارهم ثلاث أصوات -نماذج للتعاون جنوب جنوب على حسب تعبير نور الدين الصايل. وفضل ميشال ودراوكو الحديث عن التعاون الإفريقي-إفريقي عوض الجنوب جنوبي، منكرا بأن تاريخ السينما الإفريقية عرف عدة نماذج لهذا التعاون إما على شكل تعاون رسمي بين الدول أو بشكل فردي، مشيرا إلى أن من يمول ويدعم المنتوج الفيلمي هو من يتحكم في نوعية الأفلام المنتجة ومن بينها جهات أوروبية، ونظرا لهذه الخلفيات فإن السينمائيين الأفارقة أصبحوا يلحون على ضرورة دعمهم من طرف حكومات دولهم حتى يتمتعوا بنوع من الاستقلالية، معتبرا أن المغرب يتميز بكونه الدولة الوحيدة إفريقيا التي تدعم السينما بل هي تتعدى حدودها الوطنية داعمة الأفلام الإفريقية بحيث أصبح مختبر المركز السينمائي المغربي في خدمة المخرجين الأفارقة وأفلامهم، ضاربا المثل للتعاون الإفريقي- إفريقي الجيد بفيلم «سولادي» لأوسمان سامبين.

لكن المخرج المالي أبدولاي سكوفاري خالف المتدخل الأول الرأي مؤكدا أن السينمائيين الأفارقة غير قادرين على الاستغناء عن الدعم الأوروبي، لكنه استدرك قائلا أنه استفاد بدوره من إيجابيات التعاون جنوب-جنوب خصوصا مع المغرب مؤكدا أن فيلمه الثاني الذي مازال لم ير النور بعد، استفاد من خدمات المركز السينمائي المغربي.

أما نورالدين الصايل فقد اعتبر تجربة فيلم «سولادي» للمخرج السينغالي الكبير أوسمان سامبين تجربة جيدة يجب أن تحتذى للتعاون جنوب-جنوب.. منتقلا للحديث عن أزمة السينما بإفريقيا والتي من بين أسبابها شبه انعدام قاعات السينما. أما بخصوص التعاون والإنتاج المشترك المغربي الإفريقي فقد وصل حسب الصايل إلى 27 فيلما لحد الآن، مؤكدا أنه ليس للبلدان الإفريقية سوى اقتسام كفاءاتها مع بعضها البعض حتى تتواجد فقط وليس لكي تنافس أوروبا، إذ ليس بالإمكان لبلد إفريقي أن ينقذ نفسه وحيدا، فالسينما ماتت في السينغال التي كانت رائدة إفريقيا، وهي تحتضر في مصر، أما جنوب إفريقيا فلا تستطيع إيجاد سوق أخرى خارج أراضيها، وحسب الصايل فالبلد الوحيد الذي استطاع خلق الاستثناء هو المغرب، وذلك بأفلام حققت أرقاما جد جيدة في شباك التذاكر، منافسة أفلاما أمريكية ومتفوقة عليها كفيلم «كازا نيكرا» وفيلم «حجاب الحب».

وفي تدخل للمخرج والناقد التونسي فريد بوغدير، الذي التحق بالمنصة، أشار بدوره إلى استثناء اسمه أوسمان سامبين، الذي كان يرفض أثناء حضوره مهرجان كان بدون فيلم في المسابقة الرسمية أن يقيم على حساب المهرجان مفضلا الإقامة على نفقته الخاصة في فندق صغير، مشيرا بذلك إلى رفضه للسطوة والإملاءات الأوروبية التي ترافق دعم الأفلام.. لكن بوغدير استدرك بعد ذلك مؤكدا أنه هو شخصيا «يحب» المال الأوروبي.

■عبد الكريم واكريم-خريبكة

يمكن متابعة الأخبار الثقافية بشكل يومي وعلى
مدار الساعة في الموقع الإلكتروني لـ«طنجة الأدبية»
www.aladabia.net

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد حسن الجندي قمة أطلسية بحجم الوجود

نص الكلمة التي ألقاها د. عبد الكريم برشيد في حفل تكريم الممثل المغربي الكبير محمد حسن الجندي وذلك في افتتاح المهرجان الدولي للمسرح الجامعي بمدينة الدار البيضاء:

في مقام التكريم هذا، لا يسع المرء سوى أن يكون شاعرا، أو فليصمت، وقد يكون الصمت أبلغ من الكلام أحيانا، وقد يكون أكثر شعرية من شعر الشعراء، وقد يكون أكثر صدقا من حكمة الحكماء، وعليه، فإنني سأؤثث هذه الكلمات بكثير من الصمت البليغ، وما لن أقوله، في هذه الكلمة، هو بالتأكيد أكبر وأخطر مما سوف أقوله، وما قد أقوله الآن في كلمات مختصرة ومركزة، يحتاج بالتأكيد إلى أسفار ومجلدات كثيرة..

فقد تخونني الكلمات في هذا المحفل المهيب والرهيب، وأرجو ألا تفعل، وقد لا تطاوعني العبارات، ولكن الصدق لا يمكن أن يهجرني أبدا، أولا، لأن هذا المقام هو مقام الصدق والصادقين، وثانيا لأننا أمام شاعر ومبدع شامل، وأننا في حضرة اسم بقامة عالية جدا، وبقيمة وازنة وثقيلة، هذا الاسم هو.. محمد حسن الجندي..

قد يكون كافيا أن أقول ما يلي، هذا الرجل شاعر وكفى، شاعر حقيقي، له حس الشعراء، وله حدس الصوفيين، وله نبوءة العرافين، وله ذوق الفنانين، وله مسار العارفين، وله صدق المؤمنين، وله روح الحالمين، وقد يكون هو نفسه قصيدة شعرية، أو يكون ملحمة مغربية بنفس شعري..

لقد اختار هذا الرجل المسرح، ولا يختار المسرح إلا من كان في مستوى السؤال الوجودي الكبير، ولا يقترب منه إلا من استطاع أن يدرك درجة التحدي في الوجود وفي الموجودات، ولا يدخله إلا من كان إنساني النزعة، وكان مدني الانتماء، وكان ديمقراطي الطبع، وأعتقد أن هذا المبدع قد أدرك هذه الدرجة، فقد رأيناه وسمعناه وعرفناه ممثلا وكاتبا ومخرجا وشاعرا غنائيا، وعرفناه قارئا للتراث وللتاريخ وللعيد وللاحتفال الشعبي..

هو الواحد المتعدد إذن، وقد تعددت أسماؤه بالأدوار التي كتبها وعاشها بصدق، ولأنه أكبر من أن يكون نفسه وكفى، فقد كان عنترة العبسي، وكان سيف بن ذي يزن، وكان شاعر الحمراء، وكان له حضور في المسرح والراديو وفي السينما وفي التلفزيون وفي الحياة اليومية بين الناس..

هذا المبدع ينتمي إلى جيل التأسيس في الثقافة المغربية الحديثة، الجيل الذي لم يجد جامعة أمامه، فحول الحياة كلها إلى جامعة شعبية مفتوحة، ولم يجد أساتذة فكان ضروريا أن يكون هؤلاء الرواد أساتذة أنفسهم، ولم يجدوا أمامهم كتبا، باستثناء كتاب الحياة، وهل هناك ما هو أبلغ وأصدق وأخطر من هذا الكتاب؟

وهو ممثل شامل ومتكامل، بمعنى أنه شاعر يلقي ويؤدي في نفس الآن، وفي الإلقاء يمكن أن تجد الخطيب والمغني، وتجد المقرئ المجود، وفي الأداء المسرحي يمكن أن تجد الحكواتي والمداح، وتجد المبسط الشعبي كما نعرفه في الساحات الشعبية المغربية والعربية، وبهذا فقد كان دائما قريبا من أذن الجمهور، وكان قريبا من عينه أيضا، وكان قريبا من عقله وروحه وجدانه، وهنا يكمن سر نجاح جيل كامل من الممثلين الكبار، والذين تخرجوا من الكتاب ومن الحلقة ومن الموسم الشعبي، وتخرجوا من حلقات الذكر، ومن حلقات المديح والسماع، ومن حلقات أحيدوس وأحواش، والذين كانوا قريبين جدا من ثقافة الناس ومن همومهم اليومية ومن اهتماماتهم الحقيقة، والجندي ابن الزاوية التيجانية، وبذلك فقد كان قريبا من وجدان الناس ومن رواحهم.

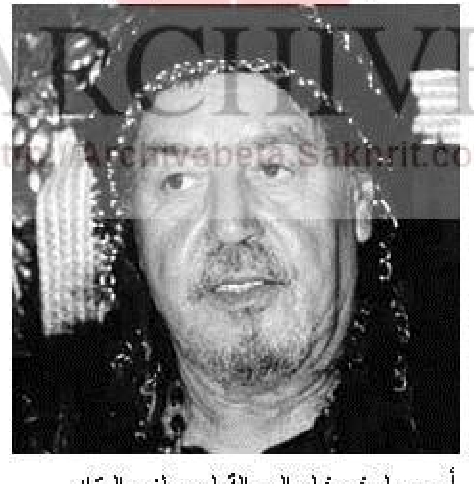
بهذه الثقافة الشعبية الأصيلة إذن، والتي لها ارتباط بالديني والدنيوي، ولها ارتباط بالمحسوس والمتخيل، ولها ارتباط بالمكتوب والشفهي، استطاع هذا المبدع أن يكون كبيرا، وأن يكون في مستوى عظمة أبي الفنون، واستطاع أن يكون سفيرا للمغرب إلى كل العالم العربي..

أليس هو كاتب ومخرج ومبدع ملحمة العهد، والتي ساهمت في افتتاح دار الأوبرا بالقاهرة؟

أليس هو الذي أعطانا أسرة كاملة من الفنانين ومن المبدعين الصادقين؟

أليس هو أحد مؤسسي المسرح الإذاعي في المغرب، وهو أحد الذين حببوا المسرح للناس بعد الاستقلال، وهو أحد الذين نشروا تقليد الذهاب إلى المسرح، وذلك إلى جانب تقليد الذهاب إلى الحمام وإلى المنتزهات وإلى الأسواق والمواسم؟

هذا المبدع الكبير، هو ذلك الحكيم الذي مثل دور



أبي جهل في فيلم الرسالة لمصطفى العقاد

وهو ذلك المغربي الذي مثل دور رستم الفارسي في فيلم القادسية لصلاح أبي سيف

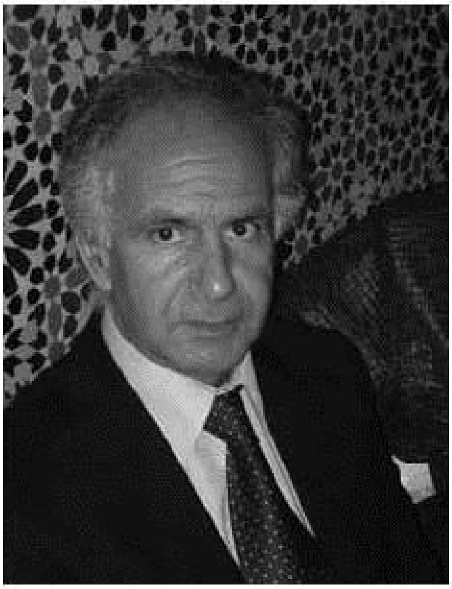
وهو ذلك المقاوم الذي رأيناه ثائرا ومتمردا في فيلم بامو لإدريس المريني

وماذا يمكن أن أقول أيضا؟

محمد حسن الجندي إنسان حقيقي، إنسان بكل ما في هذه الكلمة من معنى، وأعتقد أنه ليس سهلا أبدا أن تكون إنسانا، وأن تدرك درجة الإنسان فيك، وأن تحافظ على جوهر إنسانيتك، وألا تبيع نفسك للشيطان كما فعل فاوست..

هذا زمن الإغراءات والغوايات، والصادقون الصادقون هم الذين حافظوا على عذريتهم، والذين لم يغيروا المعطف والقناع، والذين لم يستبدلوا لغة الكلمات بلغة الأرقام، ولم يفرطوا في الحقائق في مقابل الأوهام..

وهو مغربي من هذه الأرض، وليس سهلا أبدا أن تكون مغربيا في زمن العولمة المتوحشة، وأن تحافظ على ثقافتك وعلى قيمك وعلى لغاتك وعلى



هويتك وعلى رسالتك في المسرح وفي الحياة، وأن تناضل ضد التبعية وضد الذيلية وضد القبح وضد الفوضى وضد الاستلاب وضد داء فقدان الذاكرة وضد مرض فقدان الكرامة..

حقا، ما أصعب أن تكون إنسانا في هذا السوق العالمي الكبير، وأن ترفض أن تكون سلعة وبضاعة، وأن تكون أكبر من كل الماركات العابرة للقارات، وأن تكون في خدمة القيم الرمزية الخالدة، وذلك بدل أن تكون في خدمة الأصنام والأوثان البشرية أو المادية..

وما أصعب أن تكون مقيما ومسافرا في نفس الآن، وأن تغادر هذه البلاد من غير أن تهجرها، وأن تكون مثل جدك الطنجي ابن بطوطة، وأن تكون كما فعل أجدادك الذين تركوا مزارات في كل مكان، والذين تركوا أحياء في القدس وفي السودان وفي كثير من البلدان، أنت أيضا كنت سفيرنا إلى المشرق العربي، وقد مثلتنا أحسن تمثيل، واستطعت أن تتمدد في هذه الجغرافيا الواسعة، وأن تربط بين مغرب الشمس ومشرقها..

لقد كنت كبيرا وعظيما لأنك عرفت أنك من هذا المغرب العظيم، أي من هذا الوطن الذي ذكره شكسبير في مسرحية عطيل وفي مسرحية تاجر البندقية، ومن هذه الأرض التي لها وجود في المعتقدات اليونانية القديمة، والتي تصورت أن هذه السماء العالية لا يمكن أن يرفعها إلا الأطلس المغربي العملاق، وذلك قبل أن يصبح هذه السلسلة الجبلية التي نعرف..

وأخيرا، من يمكن أن ينسى صوت الجندي في مسلسل الأزلية الإذاعي وهو يقدم شخصيته في الجنيريك :

سموني وحش الفلا
واسمي سيف ذي يزن
رموني أهلي في الخلا
واحماني الخالق الرحمان

وأهلك وصحبك وتلاميذك والمعجبون بك، لا يمكن أن يرموك أبدا، ولا يمكن أن ينسوك، لأن اسمك يستعصي على النسيان، وهو منذور للبقاء والخلود.

■ عبد الكريم برشيد
الدار البيضاء في 10-07-2010

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إبداع

سرد

مملوك على الشيوع*

قال صاحب «سقط الخاطر»، كان الله له، وعفا عنه:

ثم إن الشيخ التفت إلى مريديه من أهل الكدية، بعد ما رأى من تحلقهم حول براد الشاي المنعنع، تحلق النمل الأسود، يبغون الارتواء، وعهده بهم عطشى أزمن في أمعائهم إلى أجل غير مسمى، واعتكاف، دون الصعلوك، على صلاة الاستسقاء، كأنهم البر الأقفر. ولو أن الله صيّر لهم البحر المحيط شايا ما ارتووا وجعل لهم جبال الهملايا خبزا ما شبعوا، فقال: ما لي أراكم تبصبصون وتحلقون؟ قالوا: يا شيخنا. ما لنا قلب على السيادة دونك ونحن تحت إمرتك، فاعدل بيننا، وقد هاجرنا عيالنا من أجل خدمتك والنظر في وجهك. طلب منهم مهلة مقابل جرعة، فازوروا. ولما رأى منهم ذلك، عدل عن الجرعة إلى الرشفة، وذلك بحسبه ضعف أصاب إيمانه، فاشترطوا مقابلها عجيب يومه أو غريبه، فقال:

بعد يوم مضني في النط والجري، والزحف خلف مدرك الشعوب، والنفس مكلومة والجيب مخروم مثقوب، قصدت الكشك، والبال خال من الشك، بأن لابد من جديد، والناس يلوكون أخبار أمجادها؟ أن كائنات غير مرئية غزت البلاد، فأنهكت المسؤولين _ كان الله في عونهم _ المهمومين المنشغلين بمصائر العباد. تأبطت رزمة يا إخوة القهر، وانتحلت مكانا قصيا، أشد هدوءا كافيا، متمنيا أن يزيل كحلها عن نفسي، بعض الغمة، وقد تخلصت من أمل كان، في أن يصير صوتي، أو وجهي مضافا إلى نجمة أو حتى نجم من نجوم «كان». شدتني وجوه إليها شدا، قبل أن أقرعنا بموضوع بعينه، وكالعادة، في التطفل والتسلي، في حينه، طفقت أتأمل الوجوه، القديم منها والجديد، الذكريات والمعارف، وفي ذهني أن بعد المعارف، وبعضها، أحوال، والحال دوامه من المحال، أما بعد الذكريات، فحلول صاحبها مقاما، دون نية التقصير، نحتا أو ما يدعى بالنحت، الصيق بصاحبه، إلى أن يثبت العكس، أصدق الزيف. وبما أني أقررت بمجموعة من الصفات، الدائمة الحركة، بلا يمن وبلا بركة، بأن ذلك النون، بعد الهمزة، وقبل الألف، الرامز لحامل ذاك الرأس الخرف، عطلت عشاره، وبيع في المزاد هلاله، وخربت دياره، وحرم جلاله، وكسم بلاله، وسرج له على رطب هوان، وألبس بدل العمامة الإزار، وغرر به من كهف الغار، وصار نسيا منسيا، والضعيف ناصر وسيبا مسيبا.

وأنا أقلب الوجوه فيها الأخبار، كوفئ بعقلاء الأخبار، بدأ ذاك الشيء من أسفل؛ من القدم، فالساق، فإلى باقي الجسد سائقه المساق، حتى صار الحطب هرشا. وحين أوهكني التلطخ بالأظافر، انبطحت أقلب في التراب، وقد تخلصت من ثقيل فخفيف الثياب. والعبد الضعيف على هذه الحال، لمعت في الرأس الأشيب فكرة، هي أقرب إلى المنية؛ أن أرى، على هذه الحال، ولو لوحدة من ذاك الزواحف الكرشاء، المتخمة بالشحوم، المثقلة باللحوم، وهي كالقدر على الأعناق، المتلفة طنافس التقى، فانمسحت مؤخرتها، وفاض الرقد منها، واستطاب المقام والتشي، وشدت عليه بالنواجذ، وانتشيت من ناح أو بكى، بأطيب المواعظ، وإن زاد الأمر عن اللزوم، أنزلت من زرقاء الفناء، تمطر غيثا، لأن، وسوف، وربما، وإن لم تصم الغوغاء عن الطنين، فلهم منها زرازيط ملساء صماء تسد مكامن الأنين، وترجع الأمور إلى نصابها في الإنس والجن، وتجعل البلهاء عقلاء، وتفصل بين الحقوق والهوى، وتعلم أن الإدام، في مشمشة الطعام، ومن تطاول إلى ما عند غيره، تجاوزنا ما دون الحزام.

وأنا على الحال التي ذكرت، تذكرت السيدة الملومة، فاطمة بنت ميمونة، المرحومة، غفر الله لنا ولها. الحية الذكر، الجارية كراماتها على كل لسان، في مسالك الحجاوك وبني النعمان، وقد أخبرت أنها أورثت لبنتها المصونة لالة حلومة، علوم نشر الأعشاب، واستخراج العقاقير من عروق النبات، وبطون العناكب، ومن عظام الحيات والأسوك، وأمعاء البعوض وزغب الثعالب.

صرخت، وأنا أتذكرها، يا إخوة الخير، صرخة غريق: «وا حلومتاه!» ولم أر إلا وغبار كثيف على هيئة زوبعة علا، وكأن الأرض انشقت فنفثت غضبها زخة، أو تقول أطلقت بأسها زفرة، حتى انقشع الغبار عن الأمر وتجلى؛ عن وجه كأنه البدر في ليلة تمامه، مسوك مكحل موشوم، وعن قد ما رأت عيني مثيلا له، ولا سمعت أذني بوصف نداه، لا في الليالي ولا في عطور الرياض، وبشرة لا مشوبة بين السمرة، ولا بثلج البياض.

فرفرت، يا إخوة القهر، فرفرة دجاجة لم تبض الدهر، وصام لساني عن الحركة والقول، ولم يعد لي من الحواس التعبير سوى نظرات جاحظة بلهاء توتر أقواس البله، وترمي بسهام عرجاء رؤوسها كالأها الشياطين، فتبين لي السبيل جليا واضحا، إلى الغرق المبين.

فهمت لالة حلومة المراد، حفظها الله من كل شر مبين، وفرج كربتها يوم الدين، فكانت أجود من بخل، وأجرأ من جبان، وأقرأ من معتصم الجمر، وأكرم من حاتم البر وحاتم البحر، وأسرع من دلحس، وأدق من الغبرة، وأشجع من عنترة وأعبر من طارق. ومصدرها! أرحب من ساحات دمشق تحت حضارة قبض قوم عاد، وأزهر من حدائق بابل قبل أن تعبث بها أقدام قوم غلاظ شداد.

وأنا يا إخوة، غارق في ما أنا فيه من سفر، نطقت المصونة فأثلجت الصدر. قالت: أنت مملوك على الشيوع، الكائنات مدجرة تتقاذفها رغبات إجرة قسمة عادلة مشروعة، لجلاء الساقات ممامه، فغزته غزوة «سام»، فجعلته أرضا خلاء جرداء. ولكثرتها، لن يتمكن أي قاض أو جبري، ولو اجتمع «ابن الحفيد»، و«ابن حيان»، من فك الطلاسم المرصودة، وحساب الأسهم والتصبيص، لكل زاق مصاص حريص، أو ضم الأجزاء المجزوءة لكل أملة مبثوثة. والرأي أنها المشاع عندي زمان، لن تجد لهما ثالثا، لا عند حكماء الشرق ولا عند علماء الغرب. الهاه يا عين حلومة، إن ترضى بما أنت فيه، فأزودك بمشط أسنانه أحد من سيف عنترة، وأرق من ريشة صاحب حنظلة، تمرزن بها جداك الموبوء، فصلاها في الأولى قبل الآخرة، أو بحبل تتشد مشنقة موزونا مقفى، مقابلا من «قدامة»[1]. فترتاح وتريح، أو تقبل عقدا الشركة والشراكة، على شرط دونك خم أي بزاكة، فتبوح وتبيح.

أنا بالأهمية يا عيني!! زودك إن رغبت فيما رغبت لالة، بغير عشبة لا خضراء ولا سوداء، هي بين بين، عشباء فتدلك تجعل رأسك الأبيض أسودا، وذلك الأزغب أمردا، تميز بين ذكر البرغوث وأنثاه والجند والرتيب، فتسل به على رأس كل حول كبير. أما الوصول إلى العشبة، يا كبد لالة، فعليك ببرق تركبه، وتقطعه من نبع ظبي العرق، بعد جواز كل يم عميق سرق، مأواه ملح أجاج، وصفاؤه شفاف زجاج.

وهمت بذكر حلومة لظبي العرق، أنها كذبت وإن صدقت، وجاهلة بمستجدات الأمور وإن ادعت غير ذلك، فنبت في خلدي، وأنا في أعلى درجات سلم الوجل، أن أرى رأي صاحب «السبيل» قبل استلاد كتبة الوزارة، فأعالج الأمور بكياسة صاحب «العلامة» في سوغلها[2]، قبل انفراط الرياسة، وأرقى بالتؤدة الواجبة للسالك المريد إلى مدارج ثم مقامه، والانتقال من مقام البله إلى مقام الجنون، وعبور مفازات الدروب المبارزة، بين أغنيتها الجرارة.

قال صاحب «سقط الخاطر» غفر الله لنا وله:

وكان الرجل يلح على حق الرشف بعد كل جملة ينطقها، حتى أتى على ما في البراد، فطلب المستطار، ثم مضى لحاله، وما كاد ينهي آخر كلمة من قوله، حتى أطلق ساقيه للريح، والجمع من ورائه في هف ولف عن حجر أو حصى، حتى كان وكأنه لم يكن، فانفرط عقدهم شذر مذر وهم يتلاومون.

■ عبد الواحد عرجوني

1 – الإشارة إلى حد الشعر عند قدامة بن جعفر في كتابه «نقد الشعر».

2 – الإشارة هنا إلى كتاب بنسالم حميش: «أنا المتوغل وقصص فكرية أخرى».

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

الفرنساوي وأمه

بالدور الأول، استقبلت ابن خالتي جمال، هذا الذي حالت ظروف عمله دون لقائنا منذ زمن طويل، وما فتئ أن انضم إلينا مراد، الأخ غير الشقيق لجمال، تحدثنا عن ذكريات الصغر، وكعادتنا القديمة، انهمكنا في الحديث عن الأدب، كان عزازيل محور نقاشنا؛ أقصد رواية عزازيل للروائي المصري يوسف زيدان.

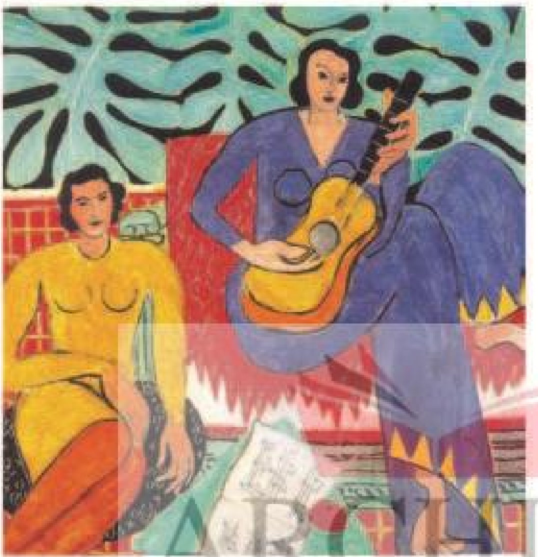
مراد اشتهر بإتقانه لبرم لفافات الحشيش، وهو لا يدخن إلاها بالذات وإلا فلا! يستجلبها عن طريق سائق الطاكسي «العربي الهركوم» من «بني عروس»، ما إن كان ينتهي من برم لفافة حتى يتذوقها بنفثتين عميقتين، ثم يمررها لأخيه، وبعده يحل دوري..

لما انتصف الليل حل بيننا، فأصبح رابعنا، كان يعرف أننا نمثل حالة واضحة بالنسبة إليه؛ ولا داعي لتضييع وقته معنا نحن أصحاب المزاج العبثي المتقلب، تركنا مع «عزازيل» وطار للدور الثالث، لم تمنعه الآيات القرآنية من القيام بواجبه، كان الفقهاء يلعنونه كلما استهلوا متنا قرآنيا، أو دعاءا مأثورا، ومع ذلك، تمكن من إثارة البلبلة، وإشعال نار الحقد بين عدد لا بأس به من الفقهاء والشيوخ، فانحاز الفقيه في دعائه لصالح الميسورين وأصحاب الجاه والنفوذ من أهل العروس والعريس ومن الضيوف، وهو ما أثار احتجاج النجارين والصباغين والعاطلين ضد هذا الانحياز لوجه السلطة والمال!

ضحك هو وابتهج، فقد حقق بعض أهدافه، ولن تذهب سدى تلك الصعقات الجهنمية التي كانت تكوي كيانه كلما علت الأصوات مرتلة للذكر الحكيم!

في الدور الثاني، حيث العروس والعريس، كان القوم قد أثثوا للسهرة بكل لوازم الانتشاء: خمر، بيرة، حشيش، هيروين، كوكايين. كانت النساء كلهن يتشبهن ببنات الهوى في اللباس والغنج مع كثير من الغمز واللمز أثناء الرقص! أما الرجال فكانت عيونهم الناهشة للأجساد الأنثوية لا تستقر على جسد بعينه حتى تنتقل للتيه في تضاريس جسد أبهى وأشهى! شقيق العريس «حميد الفرنساوي» وأمه «الحاجة حميدة» شاءت إرادتهما أن تكون الحفلة في الدور الثاني مختلطة بين الرجال والنساء، ولم يعيرا أي اهتمام لتحفظ شقيق العروس، وما وزنه هو في هذا الشأن؟ ما دام الحاج والحاجة والدا العروس قد سلما أمرهما وأمر ابنتهما الوحيدة للفرنساوي وأمه منذ أول زمن الخطوبة الذي دام خمس سنوات، وهما صاحبا المال الوفير والكلمة الحسم والرأي المرجح والأمر المطاع.

لما بلغت الأمور الأوج، نادت علي شقيقتي لألتحق بحفلة الدور الثاني؛ إذ كان علي أن أسجل حضوري أمام الكاميرا للذكرى كما تقضي عادات وأعراف الحداثة. دسوني بين الحشد النشوان من الرجال والنساء، لم أستطع التعرف على العروس، ابنة أختي في أول الأمر، نظرا للزينة البائخة التي كانت ترفل فيها،



وللأصباغ الفسيفسائية التي بلطوا لها بها وجهها. جلست إلى جانبها وزوجها، ورأيت ما رأيت..

كان بين الحضور منتشيا، يراقص الجميع، ويعانق الحريم، ويحض على الغرق في السكر والبهجة، وإلى الحجرة الخلفية لصالة الاحتفال، كان يرسل بين الحين والحين زوجا من المدعوين لممارسة طقوس الشهوة، وأوحى للفرنساوي وأمه صاحبي الأمر المطاع أن يحولا دون وصول الحاج وابن الحاج إلى صالة الاحتفال حتى لا يفسدا الفرح برجعيتهما.

قلت:

– من جاء بك إلى هنا يا عدو الله؟

– وأنت أيها الحشاش ما دخلك؟

قال:

– كان أحرى بك أن تبقى مع الملحدين في الدور الأول!

– اخرس أيها الخناس!

قالت شقيقتي:

– لماذا لم تعمل حسابك لعرس ابنتي؟ ما هذه البهدلة يا ربيع؟

– تعرفين أنني لا أهتم بالمظاهر.

– أنت في مدينتنا، وعليك أن تكون على ديننا أو ارحل عنا، لا لزوم للفضائح!!

قلت:

– معك الحق يا أختي العزيزة!

بعد حين كنت أنا، والحشاشان، والحاج وابنه محبوسين في غرفة السطح، وسمعت صوته من وراء الباب وهو يقول: «أيقونات من الزمن الماضي..»!

■ محمد أعبالو

فاصلتان فاصلتان فاصلتان

مقلاع الشك

سأسمح لي
أن أنظف كل صباح
لي
من بقايا نوم
كله رؤى
حول أسباد الانقراض.
سأسمح لي
أن أشطب اسمي
من كل لائحة
لا بد لها
في أخطاء الآن.
سأسمح لي
أن أحمل مقلاع الشك
كلما تسلقت شجرا
تدمنه عصافير اليقين.
سأسمح لي
بإبعاد سماء
عن رجال
يطفئون نجوما
لا تعنيهم

أيها العازف

أنا
قد أكون أستمع
إلى ما يتدلى من
غصن قدم غناء.
وأنت أيها العازف
قل لي، كيف هي الإقامة
تحت سماء
مثخنة بالأنغام؟
قل كيف تتطاير منك
أحلام ناعمة
كريش أغنية؟

■ محمد أبركان

ارتجاف العبور

شمعة تختنق في الصمت
سيجارة تحرق أنفاس الكلام
ليل ينتفض من ذعر الملامح
كل شيء يدعو للسؤال.
من هذا القادم من عمق الظلام؟
لا تكفي العبارة لرسم المشهد
جفنان يرتجفان
عينان تكتشفان لون الضباع
شبح يحتسي نخب الدقائق..
ويستمر الخطو
عقربا يجتر امتداد الفراغ.

■ رضوان السائحي

أشياءُ أبقَةٌ مِنْ رُؤْيَا

عَمِيقاً يَسْحَبُنِي نَفَسٌ
أخَالُهُ الحَيَاةَ
شَيْءٌ مِنْ حَالَةِ رُؤْيَا
بِكَفِّ عَابِثَةٍ
رُؤَى آبِقَةٌ مِنْ عُيُونٍ عَرَّافَةٍ مِنْ زَمَنٍ تَلِيدٍ
بَعِيداً يَرْمِينِي
تَغْرِسُنِي أغْصَانُ شَجَرَةٍ مَلْعُونَةٍ
جِذْرٌ فِي الرِّيحِ
وَجُذُورٌ فِي مَسَامِ السَّمَاءِ
تَمَسُّنِي رَغَائِبُ
تَعْجِنُ بِي أُفُقَ انْتِظَارٍ بِخَطِيئَةِ سُؤَالٍ
أمَا آنَ لِلنَّبْعِ أنْ يَسْحَبَ مِنْ مَاقِيهِ ؟
خَيْطُ اللاَّ عَوْدَةِ
وَشَرَاهَةُ الرَّقْصِ عَلَى حَبْلِ الأُفُولِ
بِقَابِلِيَّةٍ تَسْكُبُ امَّحَاءَ السَّيْرِ
عَلَى خُطَىً فِي وَجْهٍ مُخَضَّبٍ بِحِنَّاءِ الْمَا بَعْدُ
أُوَزِّعُ الحُرُوفَ بِخَبْطِ كَلاَمٍ
أيُّهَا العُرْيُ المُعَلَّقُ عَلَى جِدَارِ العَدَمِ ؟
أيَّتُهَا الحَاقَّةُ المُحْدِقَةُ بِأحْلاَمِ الطِّفْلِ/ النَّهْرِ؟
أيَّتُهَا اللاَّكَيْنُونَةُ المُلْتَصِقَةُ بِأعْنَاقِ التَّارِيخِ؟
أيَّتُهَا العِبَارَةُ الجَرِيحَةُ؟
البَاحِثَةُ عَنْ مَنْ يَبْلِسِمُ المَعْنَى
فِي أسِرَّةِ الكَلاَمِ
أيُّهَا اللاَّ عُبُورُ الرَّاكِدُ بِسَقْفِ الحُلْمِ؟
المُنْحَرِجُ بِلاَ نِهَايَةٍ عَلَى بُوصَلَةِ الاشْتِعَالِ
مَنْ لِي بِأجْنِحَةٍ؟

لِيَصْعَدَ انْفِلاَتِي
مِنْ عَوَالِمَ سُفْلِيَّةٍ
وَشَهِيِّ سَنَابِلَ
لأُطَهِّرَ خُطُوَاتٍ زَائِغَةً لِلأعْذَارِ
لَمَّا النُّبُوءَةُ الكَاذِبَةُ المُجْتَرِحَةُ
لِصِدْقٍ قَدْ يُمَرِّدُهُ صَبَاحٌ
يَجُرُّ الفَجْرَ وَظَهِيرَةً بِوُضُوحِ الغَيْمِ

كَصِبْيَةٍ يَتَنَاوَشُونَ تَلاَبِيبَ خَطِيئَةٍ غَيْرِ مَرْئِيَّةٍ
يَجُرُّنِي بِسَاطُ طَرِيقٍ لِلسَّيْرِ
تُوغِلُ فِي التِّيهِ خُطُوَاتِي
أغْرَقُ فِي مَتَاهَةٍ
أتَوَسَّلُ خَلاَصاً غَائِصاً فِي المُرُوقِ
تَأسِرُنِي

قَاطِعاً أعْنَاقَ المَسَاءِ المُشْرَئِبَّةَ لِمُعَانَقَةِ الظَّلاَمِ
يَرْتَهِنُنِي صُعُودٌ عَبْرَ صَهْوَةِ عِبَارَةٍ
أهُشُّ عَلَى شَوَارِدَ
مِنْ ألْفَاظٍ وَهَوَاجِسَ
تَسْقُطُ عَلَيَّ أضْغَاثُ انْفِعَالاَتٍ
تَلْعَبُ بِعُيُونِي

كَبَوَاتِي
مِنْ قَرَارٍ سَحِيقٍ يَصْعَدُ شُوَاظٌ مِنْ سَعِيرِ ظِلٍّ
يُرَتِّلُ الأُفُقَ شَوَقَاتٍ ضَائِعَةً فِي هَيُولَى الخَرَابِ
أحْزِمُ وُجُودِي نَحْوَ عَالَمٍ مُفَارِقٍ
تَتَعَثَّرُ بِي خُطُوَاتِي بِمَوْجٍ هَادِرٍ

الهُرُوبُ خَرَابٌ
مَنْ يُقَلِّدُ الأُفُقَ؟
لِمَكَانٍ امْتُهِنَ المَسْخَ وَ الغَرَابَةَ
الجِنِّيَّاتُ خَلَعْنَ رِيشَهُنَّ وطِرْنَ لِلاَ عَوْدَةٍ
مَنْ يُعِيدُ لِلَّحَظَاتِ الهَارِبَةِ/المُنْفَلِتَةِ؟
جَاذِبِيَّتَهَا البِكْرَ
مَنْ يُعِيدُ لِلأشْيَاءِ البَسِيطَةِ المُنْكَسِرَةِ؟
قُدْرَتَهَا عَلَى الغِوَايَةِ
جَزَائِرُ الأحْلاَمِ تَلْحَقُهَا قَرْفٌ اسْتَوْطَنَ الرُّؤْيَةَ
الخَجِلَةَ اسْتَعَادَتْ صِفَتَهَا البَشَرِيَّةَ المَسْلُوبَةَ
جَلاَمِيدُ الصَّخْرِ خَلَعَتْ طِلاَءَ الحِنَّاءِ
لِتُعَاقِرَ الضَّجِيجَ مَعَ الإسْمَنْتِ
فِي مُدُنِ التِّيهِ الإنْسَانِيِّ
الغَزَالُ اغْتَرَفَ مِنْ نَبْعِ التَّحَوُّلِ وَانْتَفَضَ
أيُّهَا الضَّائِعُ فِينَا مِنَّا وَإلَيْنَا أوْبَتُكَ سَتُرْمِيكَ
نُبُوءَةُ فَمٍ أدْرَدَ
لِبِقَاعِ اللَّبْسِ وَاللاَّ مَعْنَى
لِتَكْسِرَ صَرْحَ يَقِينِكَ المُتَعَالِي
عَلَى رُؤُوسٍ أوْغَلَتْ فِي تَشَظِّيَاتِ العَمَاءِ
بِخَبْطِ كَلاَمٍ تَحْرِثُ أدِيمَ الفَوْضَى
بِأيْدِي العَبَثِ المُسْتَلِّ عَبْرَ أخَادِيدَ مِنْ شُقُوقِ العَدَمِ
تُوَزِّعُ صُكُوكَ اليُتْمِ
وَسَنَابِلَ الجُوعِ
كَأشْيَاءَ آبِقَةٍ مِنْ رُؤْيَا

■ محمد العزوزي

رويدك مازلت طفلة

وحيدين كنا
وكان المساء...
نحس به مثقلا ومليئا
به السّر الخوف
والدهشة المستحيلة
كان يعلمني
كيف أسافر،
وكيف أحب،
وكيف أغامر،
كنت أوشوش له:
رويدك.. مازلت طفلة
ودرب القطار طويل طويل
ومثلي لا تملك الآن إلا الدموع
وحيدين كنا
والشمس في جسده
تلسع روحي
لأغدو حصى
يضرم النار حتى يشتعل
ثم أقص على السامعين
سيرة العشب في أوج خضرته
سيرة البرق حين يضيء الضفاف
أقص.. وأقص

وصوتي تشقق
والعشب في الصدر يحترق الآن
لا ماء.. لأروي دمي
لا ماء..لا ماء
أحقا وحيدين كنا
أم كنت وحدي..؟
عشرة أعوام
وثلاثة أمتار من ليل
غريبين كنا تماما في الظلمة..
حين تقابلنا مصادفة
كأني تبعثرت من ألف عام
بروح مكسورة لا تلتئم
أي جرح إذن شق لوني
وأورثني فحم هذا الألم؟
أدور حول الأرض فراشة
حول ضياء
أدور دورتين
أرى القلب على قدر الهواجس
وكان النبض أجراسا على أسوار* جرادة
يدمع النجم كثيرا

يخمش القلب كثيرا
تحوم فراشات غربتي حولي
ذبابا على الجرح أرى
ملحا على الجرح أرى
أدور حول الأرض دورتين
تدور الأرض حولي مرتين
أجلس حيرتي في عيني
وأسألها عن هذا الوجع
الذي يسري فيّ
عن دبيب الدمع على خديّ
عن السنين الكابية العينين
وحيدة كنت
وكان المساء
وألف عام والسنى لم يزل
حرث في ذاكرتي
عشقا لا يصير إلى انتهاء
يحمل الماء في يمناه
لعطشي القديم
أو يحمل بعضا من الجنون
لوجهي القديم
أو غيمة وطفاء هتون.

■ حليمة الإسماعيلي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أوتوبيوغرافيا متفحمة

«كونوا كما الريح التي تندفع في مغاراتها في الجبال، تريد أن ترقص على إيقاع صفيرها والبحار ترتعش وتتماوج تحت وقع خطواتها»
فريديريك نيتشه

– 1 –
الجسد المقابل للمرآة
مفزوع من حقيقته
أحزانه المتدلية
من سقف صدره
غدت أطفالا بدون بسمات
المرآة تخرج من جوفها
بقايا وطن قديم عطن
ترميه في وجه النسيم المستلقي
على الجدار المتأهب للانهيار
الجسد تفكك كليا
أعضاءه تلتهم بنهم
ذاكرتها الشهية
تلتهم نفسها
فلتخفق أيها القابع في
أحشاء الخلايا النائمة
أرسم مركبا بانفجاراتك
سافر فيك
اقتحم خرائط الموت الواهن
واصنع بجنونك
قمصانا للأشجار

– 2 –
المرآة تحدق في وجهي مستغربة
تخلع بأياديها الجارحة
كل الأقنعة اللاصقة عليه
في كل قناع يسكن وجه قناع
تسكن مساءات مسجونة
قارات محنطة
وآلاف القصائد المتجمدة
في جوف المرآة
امرأة كانت تملأ تجاويف تجاعيدها
بزبد الريح بدون فائدة
بين تلا فيف انحناءات الملامح
تعكس المرآة حدائق منكمشة
المرآة تحس باقتراب البياض
الذي كان يزحف في تصدعاتها
يوقظ رعشاتها القديمة....
يقشر جلودها الميتة
يشعل ذكرياتها المنطفئة.
المرآة إمراة وحيدة
كل الفصول القابعة فيها رحلت
لكن الفراغ المتسكع بين دروبها
يهبها رسومات الصدى
لتبتسم في انعكاساتها

– 3 –
الأصوات متخمة بالجراح
مليئة بالأجراس
....
الأصوات فقدت حواس الطريق
الحنجرة انفجرت
لتنجب أقمارا مستطيلة
كل الأنهار التي كانت
تنتظر فراغاتها
أحرقت بأسئلتها
قماش الهسيس
الدخان اتخذ
شكل سكة سريالية
انطلقي أيتها الغاصة
بالموت الباذخ
نحو مدن البنفسج
النابتة بتربة الصمت

– 4 –
كل الأطياف المليئة
برغبات الانتحار
خلعت أساورها النحاسية
المأهولة بملايين القبلات
اتخذت شكل اليابسة
شكلها الأول
عانقت نهود الأحجار
وسيقان الموانئ
جلست في المقهى المقابل لها
تحتسي قهوة يابسة
لكن البحر السجين
في اللوحة الزيتية
المعلقة على الجدار
فاجئها بإقلاعه الغاضب فيها
ضحك كثيرا......
حتى أدمع فيها
فلتسكني أيتها الموجات الحزينة
ملاذك الأول
فكل الكائنات متواطئة عليك.

– 5 –
الكراسي الخشبية المتكئة
على كونطوار الحانة المنطفئة
تحدق بأعينها المسيجة
بمسامير صدئة
في الكأس المطوق بالألم
المليء بالمنعطفات

– 6 –
لازالت الظلال الكئيبة
لحد الآن تتذكر
كيف منحها الضوء المتعب
المنبعث من صدر النوافذ
كتاب العطش
وكيف ألهمها الشاعرالغريييييق
في كؤوس قصائده
الرغبة في قراءة أشعار الريح

■ **يوسف الأزرق**

قصتان قصيرتان جدا

المرايا تكرهني..!

المرايا تكذبني، وتحمل على هامة الزمن أطلال حقيقة عابثة، بخار الصلاة في أعماقي يشرد باكيا في نهايات سحيقة، إنني أولول من حدة الألم، أنا آسف أيتها المرايا، الأرض عارية من الأشجار والحقول.. والسماء عافت سنفونيات الطير، وأنا؟ قفص آدمي يخنق شذا الجمال في كف هلامي.

هل هذه المرايا أنا؟

وحي الربيع جاء متأخرا يهدر كآلة معطوبة وينطق متحسرا:

–مراياك آتية من الخريف فلا تلم الأوراق المتساقطة..

الجالس في الغياب

متى سأجلس..؟

..ثلاث ساعات تمضي مني، وأنا أحدق في هذا الكرسي، هل أجلس..؟ إنني أحترق بالانتظار! تقدمتُ نحو ما أرى، عدتُ لأرى فوجدتني غائبا.. نعم.. أنا غائب.. حينما يستبد الوهم بعينيّ أرتدُّ خاسئا إلى شيء ما، أرتشفُ رذاذ كل حقيقة وأظلُ أؤكد:

– إن الكرسي أمامي ينزف بالإنسان..

– الشمس عمياء..

– الشمس عمياء..؟؟

– والغياب أبصرُ منها.. على عمى هذا الكرسي وتلكم الشمس..

قهقه متهكما، ثم ابتسم ساخرا:

– وبعدُ يا حكيم الزمان..!

لا ضير.. الحكمة في زمن الجنون كالحمار في زمن الفاكس! والكرسي الذي أمامي يهذي ويخور.. والبخار الذي يتصاعد منه اللحظة يتكاثف.. ويتكاثف.. وأنا والذباب–الحاضران الغائبان– كالجائعان ننتظر بشغف بداية مُوَفّقة لنزيف آخر!

■ **سعيد موزون**

أنت القصيدة، فلا ترحلي..

كما لو أن الصهيل
يبرر نافلة الوجود..
كما لو أن الموت أبيض
يصور مزاج أقبية سود..
كما لو أن فجرك
ينفض أنقاضه حاملا آية النهار...
تبارك احتمالات التسلق قدح نار مقدسة
أجلس إليك يا ليالي المشرعة،
على آخر الصبر..
نذرف كسل الصيف على طاولات من خراب...
آه يا فاتنة اليقظات المباغتة..
تحملين صرامة القواقع
اضطراب موجي وحلم البحر
تخرجين آلهة اليابسه
تعلقين رأس اليقين أسفل المقصله
وآآآه يا تاريخ الهمس...
أناديك لتدمن جرعات التمرد
تناديني ليصمت ميناء ساعتي...
تنهمر الكلمات من أصابعي
تارة، ضاحكة تتراقص
وكرة أخرى، زاحفة نحو التراب
ينسفها اشتباك الطريق بالطريق!
وأبعد من ميلين
أعلن صاغرا حبي
تحضنين المفردات وتتصنعين السذاجة...
ماكر هو الحب في شفتيك؛
لي جرس يستفيق
يوقظني
إذ نلتف حول دوائر البعد
نسقطه بيننا
يتراجع هامسا:
هذا ميلادك، احفل وادع الحبيبة
أرقص رقصتك الأخيرة،
وليشاركك «زوربا» سيمفونية النوارس...
لكن لي قمما تعلوني يا سيدي البعد
وأحزانا بحجم الوطن
فيها الصحو
وفيها الورد
ولغة لا أفهمها،
فهل أرابط في فلك الذكرى؟
أم سيستبيحني الغياب؟؟

■ **عبد الكريم شياحني**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ابن رشد

في حديقة بقرطبة ارتطم رأسه بحجر أملس، مد يده وتحسسه بلطف دون أن ينظر إلى الأعلى، ذهل من قوة النور الذي ملء عينيه، تلعثم، ثم وقف كالمسمار. قال:

-إلهي ما هذا، بشر أم حجر؟

- أنا ابن رشد، ألم تعرفني، هكذا صوروني في هذا التمثال

- لا، سيدي، عرفتك، لكنني لم أصدق، وكنت أعتقد أن ابن رشد هو نور الشريف.

- ماذا تقول أيها الأبله.. من هو نور الشريف هذا.

- ممثل مصري، لعب دور ابن رشد في فيلم (المصير) ليوسف شاهين.

- أتمزح معي، أيها الأبله.

- لا، أقول لك ما شاهدته بأم عيني.

سكت التمثال عن الكلام، لم يجد مايقنع به عابر البحر هذا، وتركه يأخذ صورا للذكرى. لم تكن الحديقة خالية، بل بها حركة بعض المارة، وفتى وفتاة يقبلان بعضهما البعض بإحساس عميق، نادر. نادى على صديقه الأمين ليلتقط له صورة مع تمثال ابن رشد، رغب الأمين في أخذ صورة مع ابن رشد، قال له:

إنه تكلم معي.

- يبدو لي أنك لم تنم جيدا، أو أنت مخبول. أيها الغبي، هل هناك تمثال، لا روح فيه، يتكلم.

- اقسم لك بالله العظيم أن ابن رشد تكلم معي.

أشاح الأمين بوجهه عنه، تابع المسير داخل الحديقة، حل الظلام، والقمر ينير الحديقة وتمثال ابن رشد الحامل في يده لكتاب الحكمة، ثم عاد...

قال الأمين:

- هل شاهدت الكتاب الذي يحمله ابن رشد في يده؟

- نعم، شاهدته، ذلك هو النور الذي أشع على العالم في الوقت الذي كان يملأه الظلام.

كان ابن رشد، أو كما يسميه اللاتينيون AVERROES بحرا في الفيزياء والطب والفلك وأصول الفقه والفلسفة. شرح مصنفات أرسطوط اليس وأضاء ما أغمض من عباراتها. تولى القضاء في إشبيلية..

يقاطعه، قلت إشبيلية:

- زرتها ذات يوم زيارة خفيفة، وأتمنى أن أزورها مرة أخرى.

قال الأمين:

- ستزورها قريبا، يابني، وسترتاد في الليل ناديا لم تشاهد مثله من قبل، يفوق نادي قرطبة روعة بمليحاته... و...

قال:

- لنعد إلى موضوعنا... (تولى ابن رشد القضاء في قرطبة مسقط رأسه وفي منصب أبيه وجده).

لم أسمع ما قاله الأمين.. كنت من حين لحين ألقي نظرة خاطفة على الفتى والفتاة يقبلان بعضهما، ثم ينظران إلى السماء، لا يثير وجودنا بالنسبة إليهما أي شيء... أحسست بحرارة تتصاعد من كل جسمي.. انتفضت.. تذكرت بديعة، والليالي الجميلة بلذاتها التي قضيناها معا في تطوان.

- قلت في نفسي: آه، لو كانت معي الآن... تحسرت لغيابها.

لازلت أتأمل تمثال ابن رشد، صلابته، عظمته، حكمته التي تبرز من عينيه كقنديل نور، قوته التي جعلته يتحمل حرق كتبه أمام عينيه. كل هذا وأكثر..

سألني الأمين:

- فيم تفكر؟

- أفكر في المعالم العربية الإسلامية التي لم تطمس نهائيا، رغم تحويل المسجد الجامع إلى كاتدرائية وتعديل الحديقة الخارجية للمسجد.

- ماذا تقول.. هل جننت يا صديقي؟

- لا، بل أنا في أتم قواي العقلية. ثمة روح هنا يا صديقي. الروح التي ترفرف في الحديقة وفي أي مكان مشى فيه أجدادنا.

ودعت ابن رشد، لم يجبني بأي شيء.. أيقنت أنني كنت أكلم تمثالا. ظلت روحه تهيم في الحديقة، روحه الحكيمة النورانية التي أشعت وتشع على العالم.

ناديت علي الأمين. كان يتحدث مع سيدة إسبانية جميلة مكتنزة، كانا يتضاحكان، تظاهر أنه لا يعرفني. تركته معها في الحديقة، وتابعت المسير لوحدي، كان القمر بدرا، والجو دافئا، كنت أريد الوصول بأقصى سرعة إلى فندق قرطبة.

■ **يوسف خليل السباعي - تطوان**

زائر من الضباب

في البدء كان اللقاء

كنت واقفا أسترق النظرات من باب المقهى. فجأة وقف أمامي رجل قصير القامة. يلبس سروالا قصيرا وقميصا صيفيا، ليست لديه لحية و لا شوارب. بادرني بعد التحية بسؤال: هل من عامل في المقهى يهتم بالكتابة.

أجبته دون تردد: هو الذي يقف أمامك.

ثم سألته: من دلك عني؟

قال: كريم.

قلت: من يكون كريم هذا؟

قال: من إخوان سلايكي،ألا تعرفه؟

قلت: بلى، وقد أصدرت على يده ثلاثة كتب والبقية تأتي.

سألته: أين التقيته؟

أجاب: في فندق المنزه حيث سيقام تكريم الشاعر الشاوني الكبير عبد الكريم الطبال.

رحبت به وأجلسته مكانا جهة النافذة التي تطل على فضول الشارع، مستحضرا ما للنافذة من حضور قوي في ذاكرة الكتاب والفنانين، وحتى من يتطفل على هذا الفن والثقافة. أعجبه المكان حقا. وسألته من يكون. فقدم لي نفسه ككاتب وأستاذ يلقي دروسه في عاصمة الضباب (ولا أعني هنا لندن)، لأطفال الشمال المحظوظين ذوي البشرة البيضاء، وشعر خفيف كريش الدجاج المصنوع. قلت في نفسي: لعل هذا الإنسان ليس محظوظا، وإلا لماذا قدر له - أو هكذا أراد هو - أن يعيش في المهجر، وارتاح ضميره ليعلم أبناء الأجانب بدل أن يقتنع بالبقاء في بلاده لينتفع بعلمه أبناء جلدته، و لو بأجرة ضئيلة؟

فكرت: أن يكون قد أغوته تلك الأوروات التي أغوت الكثير من أبناء هذا الوطن الحبيب، ففضل أن يعيش وسط الضباب ويترك وراءه شمس بلاده الأصيلة.

لكني بعد أن فكرت هنيهة، عدلت عن الفكرة ودخلت معه في حوار جدي. فبدأنا نتجاذب أطراف الحديث حول المشهد الثقافي هنا وهناك. وبدا لي من خلال حديثه أنه يمجد الغرب، ويبسط شيئا ما من ثقافته الأصيلة، ويتعالى قليلا على متقفي أبناء جلدته رغم أنه مازال بعيدا عن الكتابة والإبداع. طبعا لا يمكن أن ننكر أن الغرب له جذور ثقافية قوية ومتينة، لكن دون أن نحتقر ذواتنا ونجعلها لا شيء. فنحن نعرف أن لكل شعب ثقافته كما لكل إنسان روحه.

في اليوم الثاني، كان لقاء آخر مع الدون كيخوطي الضبابي في فندق المنزه حيث انعقد لقاء الاحتفاء بالشاعر الكبير عبد الكريم الطبال. وحيث تفضل شعراء وشاعرات شباب ليلقوا قصائدهم بهذه المناسبة. ليتفضل شاعرنا الكبير ويتحفنا بقصائد جميلة من ديوانه الجديد «أيها البراق». لقد كان هذا الشاعر رائعا حقا دون مبالغة، فمن يعرف الطبال سيقدر ما أقوله لا محالة.

بعد أن انتهينا من تلك الحفاوة، أردنا الخروج أنا وصديقي (زائرنا الضبابي)

«فهاد بن عاد»، الذي قدم من بلاد العم سام، ليظن أن أبناء جلدته لا يفهمون شيئا في الثقافة، ناسيا أو متناسيا أن كتاب مغاربة وأجانب يزورونني من حين لحين - ولقد زارني هو بنفسه - لأخط لهم «الديديكاص».

في أقصى فندق المنزه ، مشينا في الممر الطويل جهة اليمن وهو يسبقني ويتبختر في سرواله القصير. تابعنا سيرنا إلى آخر الممر. لكننا لم نجد السلالم. فطلبت منه الرجوع لعلها من الجهة الأخرى، وكان ذلك هو الصواب. نزلنا السلالم ولم نستعمل المصعد، لأعرف سر ذلك. ربما كان صديقي خائفا من أن أنسرقه بداخله (المصعد). لكن هذا ليس من شيم المثقفين رغم أن جان جوني، كان كذلك. بعد أن خرجنا من فندق المنزه، طلبت منه أن نزور الروبيو، صديق شكري الكاتب العالمي الراحل. فلا يمكن لزائر مدينة البوغاز مهتم بالثقافة البوهيمية ألا يزور «كوخ العم طوم»، لم يمتنع صديقي عن ذلك، بل أبدى رضى لا مثيل له. ترجلنا في شارع الحرية متجهين نحو «سور المعكازين» مرورا بمقهى باريس، وتابعنا طريقنا في شاعر باستور،ثم انعرجنا نحو مقهى «مدام بورت»، ثم اجتزنا شارع موسى بن نصير لنمر من محاذات إذاعة طنجة. قاصدين مقهى الروكسي، فلربما سيكون الروبيو جالسا هناك ينتظر زائرا من زواره. لكننا لم نجده هناك، فاتجهنا مباشرة نحو البناية التي يقطن فيها قبالة سينما الروكسي. ولا أتذكر هل صعدنا السلالم أم استعملنا المصعد.لأن هذا الأخير فسرعان ما يكون معطلا. وقفنا في أقصى البناية، أمام باب منزل الروبيو. كتب على هذا الباب حرفان لاتينيان (A.K). يعني الأول كباشي والثاني أحمد. وهذا هو الاسم الكامل للروبيو. ضغطت على المنبه.وبعد قليل أطل الروبيو من كوة الباب. بعد أن تأكد من ملامحي، فتح الباب واستقبلنا بحفاوة غير بريئة. كان هناك أربعة أصدقاء ليسو من طبقة واحدة، يحتسون المشروبات الروحية. كل منهم له مهنته التي تكفيه من شضف العيش. ولكل واحد منهم ثقافة لا بأس بها. قدمت الزائر للأصدقاء، فرحبوا به أيما ترحيب، بل هناك من تخلى عن كرسيه الجميل، ليجلس الوافد الجديد، ولا غرابة في ذلك فالمغاربة معروفون بحسن الضيافة.

وبعد قليل، أخذنا نتجاذب أطراف الحديث حول المشهد الثقافي وتكلمنا في الفكر والأدب والفن. وبدأ زائرنا يفرغ ما في جعبته من «الباكاج» الذي جاء به من بلاد أهل الشمال، ليسكبه فوق مائدتنا التي امتنعت عن الخضوع. فبدأ الروبيو البوهيمي يعرض عليه أكواما من الجرائد المجلات التي تحتوي مقالات كتبت عنه من طرف بعض الأصدقاء المغاربة و الأجانب. قدم له هذا، لا لشيء سوى أن يجعله يتيقن أنه الروبيو رغم أميته، له يد في الثقافة (الشفوية بالخصوص)، حتى ولو كانت هذه اليد قصيرة للغاية. راح الزائر يتحدث بطريقة مسرعة، ويحاول أن يكون أخطبوطيا في الثقافة والفكر. لكنه لم ينل الإعجاب، بل كانت هناك متاريس حديدية بينه وبين كل واحد من أصدقاء المكان. إذ كانوا مدركين جيدا أن أي زائر قدم من بلاد الضباب إلى بلاد الشمس، إلا و يحمل وراءه سرا يظن أنه لا يعرفه إلا هو. كل الأصدقاء كانوا متيقنين أن هذا الوافد يحمل في جيبه آلة تسجيل. ومما زاد لديهم الشك في ذلك، ذلك الطنين الذي كان يأتي من جهته من حين لآخر. فراحوا يشوشون عليه بإصدار رنين من الأكواب والقناني دون أن يحس زائرنا بما نحس به، لأنه لم يتناول يوما كأسا من يد باخوس، رغم ادعائه بأنه يشرب خمرا من النوع الراقي. تفرست في وجهه، فلاحظت أنه قد تغير، فقلت في نفسي: لعل ذلك لأن الأصدقاء قد كشفوه، إبدأ أخذ لون وجهه يتبدل كما يتبدل لون الحرباء عند وقوعها الشراك... سألته هل يرغب في الانصراف، فنهض واقفا، وكأنه كان ينتظر مني ذلك. خرجنا من منزل الروبيو وهبطنا المصعد. وعند خروجنا من البناية داعبته بطرافة لعله يهدأ من وساوسه: كنت رائعا «فهاد» فابتسم ابتسامة خفيفة، وأبدى رضى لا يحتاج لتفسير. فلقد ظن أنه كان واسطة عقد المائدة المستديرة، لكن الحقيقة كانت غير ذلك، لقد كان يدردش مثل أي إنسان عادي. افترقنا وتواعدنا باللقاء فعدت إلى أصدقائي لأصبح يوما على وطن، بينما غادر زائرنا إلى بلاد العم سام ليتوغل في ضبابه السديم.

****

قال دون كيخوطي للماعز: أظن أنك لست من أهل هذا الجبل، فأفكارك تدل على أنك من عائلة محظوظة.

قال الماعز: من ناحية أنني من عائلة محظوظة، فهذا صحيح. والقصة طويلة لا مجال لحكايتها. لكن لا تنسى أن من الحكمة أن نجد متقفين في الجبال والفلاسفة في الكهوف.

■ **عبد الله المنشوري-طنجة**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إيميلي ديكنسون (1830– 1886) Dickinson Emily

شاعرة الأبدية

■ فؤاد اليزيد السني

إيميلي ديكنسون «Dickinson Emily» شاعرة أمريكية من مواليد 1830. نشأت وتربت وقضت بقية حياتها في قرية صغيرة تدعى «أمهرست» من ولاية «ماساشوسيتس». باستثناء فترة قصيرة درست فيها اللاهوت في (ماونت هوليوك) ب «أمهرست». وكانت إيملي بالرغم من انتمائها إلى وسط ديني متزمت ومحافظ، ذات مزاج مرح وبشوش ودعابة سوداء مكتسحة، الشيء الذي جعلها تتمرد على وسطها المنغلق نفسه، وتعكس ثورتها النفسية في تجربتها الشعرية التي قوبلت بالرفض آنذاك. وكانت كثيرا ما تقع في حب أساتذتها بل حتى ولو كان قاضيا أو مرشدا دينيا. ورويدا، رويدا بدأت تنسحب كالمتصوفة، نحو عالمها الداخلي لكي لا تفارقه من بعد قط. لم تتزوج بل فضلت وقد تجاوزت الأربعينات، في وسطها الأسري الذي كان يتكون بالإضافة إلى الأبوين من أخت اسمها «لافينيا» وأخ اسمه «أوستن». وقضت بقية حياتها النيوية في هذا المناخ المنعزل عن بقية المجتمع، لغاية ما قدم ملاك الموت واختطفها سنة 1886.

لم تتزوج بل ظلت عانس في بيت أبويها وقد تجاوزت الأربعين. وفي هذا العالم الداخلي المحاصر بالعزلة الداخلية، راحت إميلي بكل إنسانها، متفرغة لكتابة رسائلها وقصائدها التي تقارب الألفين قصيدة. ومع ذلك، لم تنشر منها سوى سبعة قصائد، وهي على قيد الحياة. ويرجع الفضل إلى أصدقائها، في إخراج تراثها الشعري الضخم إلى الجمهور، من بعد رحيلها بثلاثة سنوات. ويعتبر الشاعر الأميركي الشهير وصاحب مجموعة «أوراق العشب» «Walt Whitman+ «والت وتمان»، الشاهد عيان للحرب الأهلية، من الذين أشاروا إلى عبقرية الشاعرة «إيدميلي ديكنسون».

وبخصوص تجربة إيدميلي الشعرية، فلقد كانت مسكونة بهاجس الموت. وبإمكاننا أن نعتبر ظاهرة الموت، بأنها كانت هي الوحيدة التي تشغل بالها وتملأ عليها حياتها. الموت لدى الآخرين، أي بما معناه الموت المشاهد من الخارج أصبح لديها هاجسا ترى فيه موتها هي، وهنا يكمن سرها. وهي في هذه التجربة الشعرية التي كان يهيمن على مفرداتها و تراكيبها المجازية لغة القضاء، هذه المستوحاة مشتقاتها من قاموس قضائي، كانت إيميلي تلعب فيها، دور محضر جلسة الموت.

ولقد تنبه مبكرا الأديب Th– mas W.Higginson الذي كان يراسل الشاعرة إيدملي ويقوم بتصحيح وتوجيه بملاحظاته بعض كتاباتها، إلى هذه الشعلة النارية غير الملموسة الساكنة فيها. ويسوق هذه الحادثة النادرة عبر زيارة كان قد قام بها عندها، حين قالت له:»– إذا قرأت كتابا كان بإمكانه أن يصيب جسمي ببرودة ليس بإمكان أية نار تدفئته، علمت بأنه الشعر. إذا شعرت بأن هامة رأسي قد فصلت عن جسدي علمت بأنه الشعر. إنهما الطريقتان الوحيدتان عندي لمعرفة الشعر. وأنت يا سيدي أما لك من طرق أخرى تطلعني عليها؟».

وكانت كثيرا ما تساءل نفسها عن الأبدية: أهي مكان، حالة أم شيء؟

وفيما يتعلق بالموت فإنها كانت تفرق فيما بين الصورة التمثيلية للموت من حولها و لدى الآخرين والتي كانت تعتبرها ك«سرقة»، و«فعل» الموت الذي كانت تعتبره فعلا شخصيا، وليس لأي أحد القدرة على اختطافه منها. على هذا الضوء، فإن تجربتها الشعرية جاءت كعملية تشريحية لهذا الفعل ونقصدد به « فعل» الموت الشخصي. ولماذا هذا التشريح؟ لأنها كانت تعتقد في نفسها بأنها بهذه العملية سوف تصل بها أخيرا إلى معرفة سر ما تبحث عنه. حتى ولو كان الذي تريد تشريحه، شيئا غير قابل بأي وجه من الوجوه، لفعل التشريح. وختاما بإمكاننا أن نقول بأنه إن كان ثمة من الشعراء الروحانيين من أمثال «هوبكينس» «Hopkins; و«جون دون» «John Donne; الذين كانوا يعلمون عما يتحدثون، عنه فإن إيدملي كانت من ناحيتها لا تعلم عما تتحدث أو تتحدث عنه، ومن هنا أصبح شعرها لغزا، ومحاولة فهمه مغامرة في غابة مسحورة.

مختارات من مجموعتها:

«المكان الذي يعني الأبدية».

المقطع الأول

ثمّة شيء أكثر سكونا من النّوم،
في هذه الغرفَة الدّاخليّة!
ثمّة شيء في منتهىَ الحمولة على
الصّدر،
ولكنه يرفضْ ذكرَ اسمه.
بعضهم يلمسه وآخرونَ يُقبّلونه،

وبعضهم يُدفئ اليدَ الجامدة،
وللجسم جاذبية بسيطة،
لستُ بقادرة على فهم كنهها.
لم أكن لأبكي لو كنتُ مكانهم،
فالعويل لا جدوى منه هنا،
حذارِ! أن تزعجوا السّاحرة الطيبة،
فترجعَ إلى غابتها خائفة.
في حين كان الجيران البُسطاء،
يثرثرون عن «الموْت الجديد»،
-نحن- ميالون إلى التلميح،
كنا نشير بإصبعنا إلى العصافير الطائرة.

المقطع الثاني

إذا كان لا بد لي أن أموت،
وكان عليك أن تعيش،
وعلى الزمن أن يستمر في هديره،
وعلى الصّباح أن يلمع،
والظهر أن يحترق،
مثلما هي العادة.
وإذا كان على الطيور أن تعشش باكرا،
وعلى النحل أن يستمر في طنينه،
يصبح بإمكاننا إلغاء المنَح،
لهذه المؤسسة السُّفلية!
كم هو مريح معرفة بقاء المخزون،
حين نكون مع زهور الربيع،
وتكون التجارة مستمرة،
والحوائج موزعة.
مما يجعل هذا الفراق سهلا،
ويُبقي على الروح في صفائها،
في حين يعبر الرجال المرحون،
يقودون الموكب الرائع.

المقطع الثالث

بمجرد ما ضِعتُ، شعرت بإنقاذي!
بمجرد ما شعرت بالعالم يمضي!
مجرد حزام للإمساك بصدمة الأبدية،
حين أصبح النّفَس أسوداً،
ومن الجهة الأخرى،
كان المد المُغوِظ،
يتناهى إلي.
ومثل ناجية كان شعوري إذن،
قاطعة المسافة وبي رهبة غريبة،
لرواية قصص غريبة!
كبحار يحاذي شواطئ مجهولة،
كصحفي شاحب عند أبواب رهيبة،
قبل الختم بالشمع الأحمر!
في المرة القادمة: البقاء!
في المرة القادمة رؤية الأشياء،
غريبة عن الأذن،
منقوشة على العين،
أن أبقى متأخرة،
ففي المرة القادمة،
في حين تنحصر الأعمار ماضية،
في حين تعبر دورات الزمن،
على الصراط،
وتدور الحقب.

المقطع الرابع

كنت أتناول جوهرة بين أناملي،
وأستسلم للنوم،
لقد كان اليوم حارا،
وكانت الرياح متشددة،
فقلت لنفسي «ستتماسكين!».
وعند الاستيقاظ،
وبخت أناملي بلا لفّ ولا دوران،
الفصّ اختفى،
والآن ذكرى الحجر الكريم،
ككل ما تبقى لي.

المقطع الخامس

أحب نظرا يحتضر،
لأني أعرف بأنه حقيقي،
ولأن الرجال يصطنعون الخلجات،
ولا يحاكون خلجات الموت إيماءاً.
للحظة! تتجلد العيون -إنه الموت-
من المستحيل أن يكون ثمة تصنع،
فحبات العَرَق على الجبهة معقودة،
من شدة القلق البَيْتيّ.

المقطع السادس

شعرت بالجنازة في رأسي،
جنازة موكب بطوله وعرضه.
يمشون... يمشون... لغاية ما اعتقدت،
بأن رأسي سيستسلم تحت وقع أقدامهم.
وحين استووا جميعا جالسين،
أداة، تشبه الطبل في خدمتهم،
قرع وقرع بشدة طالما بقيت متفكرة،
وقد صار ذهني متجمدا كالصقيع.
ثم سمعتهم يرفعون الصندوق،
ثم هذا الصرير عبر روحي.
ومن جديد الأحذية الرصاصية تقدمها،
ثم بدأت الفضاءات بالارتجاج.
وكأن السماوات كانت ناقوسا،
والإنسان أذن،
وأنا والعصفور طائران غريبان،
قد وقعنا لوحدنا هنا.
ثم قرقعت خشبة في فكري،
وسقطت إلى الأسفل أكثر فأكثر انحدارا،
واصطدمت بعالم، عند كل طبقة من طبقاته،
فانتهت معرفتي في هذه اللحظة.

كلمة المؤلف: لقد قمنا بهذه الدراسة، من خلال قراءتنا المؤلفات الكاملة للشاعرة الأمريكية. واعتمدنا في ترجمة النصوص الشعرية الواردة في هذا البحث المبسط على المراجع باللغتين: الفرنسية والإنجليزية. كما أدخلنا بعض التعديلات على بعض الأبيات حتى يستقيم معناها إبان نقلها للغة العربية. وننبه القارئ الكريم، بأننا لم نتوخ دراسة مستفيضة ومعمقة، بل مقاربة لمعرفة نبذة عن حياة الشاعرة وتجربتها الشعرية.

المراجع:

Car l'adieu, c'est la nuit: Edition bilingue français-anglais de Emily Dickinson et Claire Malroux (Poche 22 novembre 2007)
Chambre avec vue sur l'éternité: Emily Dickinson de Claire Malroux (Broché - 26 mai 2005)
Lieu-dit, l'éternité: Poèmes choisis de Emily Dickinson (Poche - 11 octobre 2007)
La dame blanche de Christian Bobin - Gallimard, collection L'un et l'autre (ISBN 978-2-07-078492-9), 2007
Chambre avec vue sur l'éternité: Emily Dickinson de Claire Malroux, collection blanche, Gallimard, 2005

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عرض خاص

قسيمة الإشتراك

الإسم: ....
المؤسسة: ....
العنوان: ....
المدينة: ....البلد:
الهاتف: ....الفاكس:
البريد الإلكتروني: ....

+إشتراك لمدة سنة (12 عددا) إبتداء من تاريخ: .... بقيمة: ....
+قيمة الإشتراك:
*الأفراد داخل المغرب: 120 درهم، خارج المغرب (50 أورو)
*المؤسسات داخل المغرب: 400 درهم، خارج المغرب (80 أورو)
+طريقة التسديد: ☐شيك بنكي ☐تحويل بنكي ☐حوالة بريدية ☐نقدا
+إشتراك تشجيعي: ....
بواقع: ☐نسخة من كل عدد ☐نسختين من كل عدد ☐..........

*ترسل القسيمة مع شيك بنكي (بقيمة الإشتراك) في رسالة مضمونة، أو عبر رقم الفاكس مع نسخة من توصيل التحويل البنكي، أو عبر حوالة بريدية في اسم المدير المسؤول ياسين الحليمي، إلى عنوان المجلة.

ترجمات

عبور الشعر، الشعر المغربي بين (الحريك).. والهجرة القانونية

■ د. محمد الديهاجي

- 1 -

ظاهرة جديدة غدت تفرض نفسها بحدة اليوم، في مشهدنا الشعري العربي،ومنه المغربي وإن كان ذلك بشكل متفاوت، كصرعة وموضة مافتئ الشاعر المعاصر يوليها اهتماما كبيرا، إنها هجرة النصوص الشعرية العربية إلى لغات/ سياقات ثقافية أخرى، وسيلتها الأثيرة، في ذلك، الترجمة. فبعد أن ترجمت مجموعة من المصنفات والروائع الأدبية العربية، برغبة وبمبادرة من الآخر، أعمال فجرها الحراك الثقافي الذي عاشته العواصم العربية زمن مدها الحضاري، وانفتاحها الثقافي كالمقامات، وألف ليلة وليلة، وفلسفة ابن رشد، وعرفانية ابن عربي وغيرها، مبادرة تحكم فيها الاستشراق المنشطر، على كل حال، إلى حركتين، الأولى ترجمت تراثنا بشكل منصف وعادل وموضوعي، وأخرى ظلت محكومة بالأصولية الفجة، والعرقية السافرة، تعاملت مع التراث بنوع من الانتقائية ذات النزوع الاستعماري إذ يقول، هنا، إدوارد سعيد «فلذلك ببساطة أومن بأن الاستشراق كان هونفسه نتاجا لقوى ونشاطات سياسية معينة»(1)، فبعد أن تهافت الاستشراق على هذه النصوص وكرس من خلال ترجماته المغرضة في الغالب، صورة نمطية وسلبية للعربي في الذهنية الغربية، نلفي أنفسنا اليوم أمام إهمال وتهميش، لاتخطئه العين الفاحصة، بشكل قاس للأدب العربي الحديث تصديرا، أقصد. والسبب في اعتقادي، يكمن أساسا في كوننا لا نمتلك مشاريع سياسية في الترجمة، ولاحتى نية في هذا الاتجاه، فكيف لنا أن نصحح صورتنا المشوهة في ذهن الآخر؟ وكيف لنا أن نساهم في الإنتاج حتى نكون جديرين بهذا العصر؟

ولأهمية هذا الفعل المارد والمتزايد دونما انقطاع، نتساءل: ماذا تعني الترجمة؟ ألايمكن اعتبارها سبيلا للعالمية، أي المشاركة في مستلزمات الحداثة الكونية؟ ألايمكن اعتبارها كذلك وسيلة للحوار والسلم والتعايش، لاكيرا يوقظ جذوة الأحقية والأصل والتمركز؟

- 2 -

قال هيدجر ذات مرة «قل لي رأيك في الترجمة، أقول لك من أنت»

الترجمة على هذا الأساس هي دوما وأبدا وسيلة للاقتراب من الآخر حيث تقبع الذات، لاكتشافه أيضا، هذا تحديدا ما يقوله «ريتشارستملمان» حين حديثه عن حوارية باختين، هذا الأخير بدوره يصرح بأننا «لا نستطيع الإحساس باللحظات الأكثر أهمية في حياتنا، إلا عبر الأشكال التي تأخذها هذه الأخيرة داخل وعي الآخر، داخل مرآة،عاكسة للغير، ويستحيل علينا إدراك الإنسان خارج العلاقات التي تربطه بالآخر»(2)

ولعل الحفر الأركيولوجي بمعاول التنقيب الذي قام به الثنائي عز الدين الخطابي وإدريس كثير، أيضا وبشكل قوي عبد السلام بنعبد العالي وطه عبد الرحمان في المبحث الفلسفي المعاصر يفيد كثيرا في هذا المجال. إن جاك دريدا، حسب الثنائي المذكور، وهو يبحث في مفهوم الترجمة، ينتهي إلى القول إنها مستحيلة ومتعذرة(3). ومن هذه الحافة قسم دريدا الترجمة إلى حرفية وأخرى مؤولة، الأولى تقوم بنسخ النص الأصلي بشكل مبتسر وسافر على حساب المعنى، أما الثانية فتعمل على تبيئة المدلولات بمراعاة السياق وخصوصيات الثقافة المستقبلة.

وعلى النحو الأخير كنت تجد ابن رشد يحاول فهم وشرح أرسطو آخذا بعين الاعتبار الوازع القيمي-الديني المهيمن في الثقافة العربية الإسلامية كثقافة مستقبلة. وهو بذينك عمل على تأصيل أسس التفكير الفلسفي عند المعلم الأول، في ثقافتنا العربية الإسلامية المحافظة دونما شروخ أو فجوات. وعليه فإن الترجمة الأصيلة، على ما يبدو، هي وسيلة للاقتراب والدنو من الغير لا بهدف التماهي والتماثل، وإنما بغاية الاختلاف والمغايرة. إنها حوار لا محيد عنه بين الثقافات، حوار يقول إدريس كثير «لا ينحصر في المناقشة أو الجدال أوالسجال أو التـناظر... إنما يتعداه إلى حوار الجسد وحضوره، إلى أيقونات المجتمع ورموزه وإبداعات الفن والأدب وبلاغته»(4).

وليس من شك، عودة إلى دريدا، أنه انتصر بشكل كبير لاستحالة الحديث عن الترجمة الأمينة، وكذا المراهنة عليها، ما دفعه يستبدل المفهوم بمفهوم التحويل(5). وهنا بالضبط يتوجب استحضار الحكم الشائع في حق الترجمة بكونها غشا وخيانة للنص الأصلي.

ولئن كانت اللغة بتعبير هيدجر مسكن ومثوى الوجود الذي لطالما غيب، فإن المقارنة بين اللغات (الترجمة) (6) باعتبارها خيانة، هي خيانة للوجود، أوبالأحرى فعل يؤسس للغياب والنسيان، لا التذكر، تذكر المنسي واللامفكر فيه.

طبعا نتحدث هنا عن الترجمة كتحويل حرفي ينهض على الثني pli، ثني اللغة وما تكتنزه، لا الترجمة الأصيلة.

- 3 -

«الترجمة حوار هادئ بين الثقافات»(7)

من حافة العبور هاته، نقول إن الترجمة مدخل الشعر المغربي نحو العالمية استيرادا وتصديرا. إنها أفق حداثتنا الشعرية، والترجمة المجدية، في نظري، لايمكن أن تكون إلا من وإلى لغة كبيرة من لغات العواصم المركزية، لأن ذلك يعد «نوعا من التكريس للعمل الأدبي(...) والكتابة بهذه اللغة ذات النفوذ أو الترجمة إليها في ذاتها شهادة أدبية»(8). وبتحقيق الانتشار الواسع والاستهلاك الكوني يصبح شعرنا مشاركا بالفعل في التحديث. إننا، بنقل أعمالنا الشعرية إلى لغات مهيمنة ومتحكمة في الترويج والتسويق نجانب الانغلاق ونذعن للعبور، نتجاوز ميتافيزيقا الشعرية (تلك التي تهيئ كل شيء سلفا ولا تقبل بالحوار)، ونمنح أنفسنا فرصة قراءتنا بشكل مختلف ومغاير تماما، بل قل للتدقيق نصحح صورتنا في ذهن الآخر، لم لا. إننا بذلك نمنح النص إمكانية أن يحيا مرة.. مرات أخرى. ولكي نؤهل قصيدتنا لهذا العبور يقول الدارس محمد بنيس بأن الكتابة «بالعربية وحدها لا تكفي لتجعل من قصيدة قصيدة عربية»(9)، هذا يعني أنه يتعين علينا أن نتجول داخل مخيلة الآخر كذلك، وأن نكتب من داخلها، سيكون ذلك مفيدا لامحالة. ويستأنف محمد بنيس قوله «شعر الغرب مسار جديد، قلب للوعي الشعري وللمصير الشعري»(10)، بل

يصل به الأمر إلى حد القول «أما المرجعية الغربية فهي المرجعية التي لن يحيد عنها فريق حتى دعاة الأدب الإسلامي»(11).

هو العبور إذن، قدرنا المحتوم. العبور على متن الترجمة، و في كل عبور، في كل ترجمة «مصير وكلام مستور لمصير شعري، هو أسماء الحداثة بامتياز يزوبع القصيدة، يرحل بها في المجهول الذي يتعمم قليلا قليلا»(12).

إن بنيس وهو يتحدث عن التمفصل الحاصل في القصيدة المغربية خلال سبعينيات القرن الفائت، بفعل الترجمة، حيث أدركت القصيدة لحظتئذ «أن الترجمة ملازمة للحداثة، في التجربة الشعرية الحديثة»(13)، يمنحنا مشروعية صياغة السؤال التالي: ألا يمكن القول إنه آن الأوان للشعر المغربي لكي يصبح مشاركا وفاعلا في التحديث، لا منفعلا ومتأثرا فقط؟ هذا لن يحدث طبعا إلا بمنح العبور ازدواجية في الحركة، عبور الآخر إلينا، وعبورنا إليه من أجل تصحيح حداثة عربية معطوبة. لكن ماذا نقول عن مأزق اللغة الشعرية؟ وعن صعوبة نقل حرارتها؟ فليس هناك معنى حقيقي للنص على حد قول بول فالوري، بل و إن تسمية الأشياء (في الشعر) تذهب ثلث أرباع متعة النص يقول مالارمي.

- 4

سؤال جوهري نكرره مرة أخرى، هل الطليعة الجديدة التي يحياها الشعر المغربي الراهن في السنوات القليلة الأخيرة، من تهجير النصوص المركزية (الفصيح) والهامشية (الزجل) إلى لغات كبرى، مجرد موضة سرعان ما سيتبدد سديمها ووهمها، أم أنها عمل مدرك ومؤسس ضمن استراتيجية واضحة؟

يبدو الجواب عن هذا السؤال في غاية البداهة، إذ يمكن القول حسب المؤشرات الموجودة، إن الأمر لايعدو أن يكون مجرد ترجمات تحت الطلب في الغالب، وإن الدولة ليس لها مشروع سياسي في هذا الاتجاه ولا حتى رغبة في ذلك، كما هو الشأن بالنسبة لبعض الدول العربية، كبرنامج «الألف كتاب» الذي تسهر عليه وزارة الثقافة المصرية، إضافة إلى مشروع المنظمة العربية للترجمة التي أنشئت سنة 2000، ثم مشروع «كلمة» في أبي ظبي، دون إغفال المشروع السوري، في مقابل دور ضعيف لمشاريع الترجمة في المغرب العربي.

وتبقى بعض المحاولات الفردية والجادة، من قبل بعض الشعراء المكتوين بنار التحديث، والمتلبسين بالرغبة الملحة في تكريس المنتوج الشعري المغربي كصناعة محلية موقعة بـsign، ومرشحة – بفعل جودتها – للتصدير والاستهلاك البراني، تصارع الفراغ المتلبس بالرطانة والإنتظارية، والجاهزية، والمحكوم بمؤشر بورصة المركزية الثقافية الغربية، نذكرهنا خصوصا المحاولات الجادة للشاعر المهدي أخريف في سعيه الدؤوب إلى فتح طريق الحوار الشعري المغربي الاسباني، وكذلك تجربة الشاعر الرائع عبد اللطيف اللعبي مع الشاعرة عائشة البصري من خلال نقل إحدى مجموعاتها الشعرية إلى الفرنسية، والتحويل الذي حظيت به مجموعة «المستحمات» للشاعر حسن نجمي، إلى اللغة الإيطالية، دون نسيان المغامرة الرائعة للشاعر مراد القادري من خلال نقل ديوانه الزجلي «غزيل البنات» إلى اللغة الاسبانية من طرف أحدهم، وكذا تجربة الشاعر محمود عبد الغني ووداد بنموسى، وأخرين قلة يعدون على رؤوس أصابع اليد الواحدة.

- 5

لقد كانت الترجمة، إلى عهد قريب، كما توضح، محكومة بنعرة استشراقية عنصرية ترى في معرفة الشرق أطرافا خصبة تغذي تمركز الغرب، وقوته، وعنصريته. أما وقد تأكدت أهمية الترجمة فماذا تبقى لنا إذن؟

هوامش:

1- إدوارد سعيد «الاستشراق» نقله إلى العربية كمال أبوديب، مؤسسة الأبحاث العربية ص: 214

2- ميخائيل باختين: عن أسئلة الكتابة أو حوار الفلسفة والأدب «لادمون جابس – ترجمة عزالدين الخطابي وإدريس كثير – منشورات ما بعد الحداثة – فاس – ص:16

3-أنظر «في الحاجة إلى إبداع فلسفي» – عز الدين الخطابي وإدريس كثير منشورات الزمن 2008ص؛56

4- إدريس كثير: «الترجمة حوار هادئ بين الثقافات «فكر وإبداع – الاتحاد الاشتراكي – 14-8819 مارس 2008

5-انظر «في الحاجة إلى إبداع فلسفي» – مرجع سابق. ص: 60

6- «الشعر والفلسفة «إدريس كثير – العلم الثقافي 6 مارس 2008

7- إدريس كثير:مقال سابق

8- منى محمد طلبة: عالمية الأدب من منظور معاصر – عالم الفكر–ع2م–33 أكتوبر– ديسمبر 2004. ص: 183

9- محمد بنيس: الحق في الشعر – دار توبقال للنشر. ص:81

10- نفسه– ص: 92

11- نفسه– ص: 92

12- نفسه– ص: 87

بيت الحكمة

أحمد الأمور

الترجمة كقضية الفلسفة

منذ البدايات الأولى للفلسفة ولمحبة الحكمة؛ كما تترجم أحيانا إلى العربية، كانت الترجمة قضيتها المركزية، مثلما كانت محركها الذي ضمن لها تجديد حصاد الغلة الفلسفية، حتى ولو اختلفت الأجناس أو تعددت الملة. كان بيت الحكمة العربي الإسلامي صمام أمان حفظ الفلسفة الإغريقية من الانقراض. جاءت الترجمة العربية لتحيي الكلمات والمعاني وتعيد إنتاج الأفكار والدعاوى بلسان عربي مبين. التقت لغة العرب بلغة الإغريق. بعد سقراط وأفلاطون وأرسطو، صعد نجم فلسفة عربية إسلامية لم تكن لتوجد لولا المثاقفة بفضل الترجمة. جاء الكندي والفارابي وابن سينا.. إلى أن أصبح بن رشد قمة «انصهار» الفلسفة في الترجمة وتحول الترجمة إلى فلسفة جديدة مزيدة ومنقحة. صارا روحين؛ مصطلحين؛ عالمين.. حلا بدنا.

في الفلسفة المعاصرة، صارت العلاقة بين الفلسفة والترجمة أكثر استشكالا. كتب المفكر المغربي عبد السلام بنعبدالعالي: «إننا نستطيع أن نقول إن قضية الترجمة اليوم، هي بلا منازع قضية الفلسفة، لا بمعنى أن الفلسفة تنزع الحق من غيرها في الاهتمام بها، وإنما بمعنى أن الترجمة أصبحت اليوم هي هم الفكر في محاولته لإعادة قراءة تراثه وتجاوزه».

لقد سلك عدد غير قليل من الفلاسفة المعاصرين طريق الترجمة لابتداع فلسفاتهم ونحت مفاهيمهم الفلسفية. فكروا في الترجمة في صلب تفكيرهم الفلسفي: والتر بنيامين ومارتن هايدغر وجاك دريدا.. أصبح الموقف من الترجمة موقفا فلسفيا. صار موقفا في الفلسفة ومن الفلسفة.لم لا، وكل موقف من الترجمة يستتبع ويتضمن موقفا/مواقف فلسفية من اللغة والكتابة والمعنى والذات والأصل والنسخة والقراءة والمثاقفة..

لقد وضعت الفلسفة المعاصرة الترجمة في قلب انشغالاتها، كما أصبحت ترجمة الفلسفة فلسفة قائمة بذاتها، حيث فتحت أفاقا تنأى عن وهم الأصل أو البحث الميتافيزيقي عن المعنى المراد. أصبحت الترجمة في أحيان كثيرة مثيرة للجدل والنقاش وموسعة للآفاق الفلسفية أكثر من النص الفلسفي «الأصلي». وتعد الفلسفة الفرنسية المعاصرة مثالا دالا على «حلول» الفلسفة في الترجمة والترجمة في الفلسفة. ترجم الفرنسيون الفلسفة الألمانية ونجحوا في اختلاق فلسفة/فلسفات من الترجمة وبالترجمة. من ينكر أن فوكو ودولوز وجوتاري وباديو.. رضعوا من ثدي الفلسفة الألمانية «الأصلية» أو المترجمة وحققوا «الاستقلال الذاتي» عن «الأصل الألماني» في رحلة طويلة لتقويض الميتافيزيقا.

هذا هو حال الفلسفة اليوم.كتب بنعبد العالي في كتاب «في الترجمة»: مقابل البناء تحاول الفلسفة اليوم فك البناء، مقابل بناء البرج وبناء اللغة الواحدة والمعنى الواحد والهوية الواحدة، تضع الفلسفة اليوم التفكيك وفك البناء والبلبلة والترجمة والاختلاف والتعدد.. فليس من الغرابة، إذن، أن تتحدد إستراتيجية التفكيك بإستراتيجية الترجمة، وأن تصبح الترجمة قضية الفلسفة، ويغدو الفكر تحويلا للميتافيزيقا وترجمة لها».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حوار

الناقد الدكتور نجيب العوفي لـ«طنجة الأدبية»

- الوقت الآن يتحرك لصالح القصة القصيرة أكثر مما يتحرك لصالح الرواية
- النص الإلكتروني نعمة في طيها نقمة ويبقى للنص الورقي تيمته التاريخية العريقة
- محمد عابد لجابري عيار إنساني وفكري ثقيل ونادر

■ حاوره: يونس إمغران

– يعتبر الناقد نجيب العوفي من الأسماء المغربية الرائدة في تمتين الأساس النقدي للنص الأدبي المغربي، بل وفي منحه أضلاع موضوعية و علمية مكثفة، زادت من قوته وشرعيته، وهو ما يجعل اليوم عددا من المبدعين والكتاب الرواد والجدد، يكنون له الإجلال والمودة، وينظرون إلى مجهوده النقدي العلمي، بعيون يغمرها كثير من الاحترام والتقدير والمهابة.. لكن الجميل في الأداء النقدي المنجز من طرف الدكتور العوفي، هو أنه أداء ينطلق – ليس فحسب – من رؤية علمية متشبعة بقيم وأسس فنية جمالية رصينة، وإنما – أيضا – من التخفي الواعي وراء غيرة مفرطة على الإبداع المغربي بمختلف أجناسه.. من هنا تبدو أهمية هذا الناقد العادل في التعبير عن مواقفه وبياناته، كما يبدو الحوار معه فرصة لإمتاع قارئنا الكريم بحديثه الصحفي الهادئ والصافي والمميز.

*** لقد قضيتم سنوات طوالا في رحاب الجامعة، طالبا وأستاذا محاضرا، فكيف تقيمون دور الجامعة المغربية في تدريس الأدب؟ و«تحريض» الطلبة على الكتابة الأدبية بمختلف أجناسها؟**

– أشير بدءا إلى أن معظم الكتاب والأدباء الذين يتصدرون المشهد الثقافي والأدبي المغربي الآن، ويغذونه بثمرات إنتاجهم، هم خريجو جامعة، على اختلاف الأجيال والأعمار، واختلاف المدن والحواضر الجامعية. وقد كانت كلية الآداب ظهر المهراز بفاس، التي تخرجت منها في غرة السبعينيات من القرن الفارط، محفلا ومفرخا جميلا لصفوة من الكتاب والمبدعين، كانوا بناة ومؤسسين لمشروع الأدب المغربي الحديث بمختلف تجلياته وتوجهاته.. وما زالوا دائبين على العطاء والإنتاج.

وفي الرباط، التحقت أستاذا بكلية الآداب والعلوم الإنسانية منذ أوائل الثمانينات من القرن الفارط، رفقة زملاء أساتذة أغلبهم من نسل ظهر المهراز بفاس.. قمت بتدريس الأدب القديم والأدب الحديث في آن واحد، في المادة الأولى درست الشعر الجاهلي والشعر الإسلامي، وفي المادة الثانية درست السرد الحديث، وبخاصة القصة القصيرة، نظريا وتطبيقيا. وقرأت مع أجيال الطلبة نماذج وأمشاجا من القصص العالمية والعربية والمغربية.. وكان التجاوب كبيرا وتلقائيا من لدن الطلبة والطالبات، إلى المدى الذي «حرضت» فيه بالفعل، أعدادا من الطلبة والطالبات على كتابة محاولات قصصية مشفوعة بمحاولات شعرية.. بعض هذه المحاولات كان مبشرا ومنطويا على وعود.. وقد ساهمت وعملت، من باب التشجيع على نشر بعضها في الصفحات الأدبية ببعض الجرائد، لكن إكراهات وإرغامات الحياة القاسية للأسف، أسكتت كثيرا من البلابل الواعدة بعد التخرج.. ولم يبق صامدا سوى النزر اليسير.

*** شكلت مؤلفاتكم النقدية مدخلا أساسيا لتثوير الواقع الأدبي والثقافي المغربي.. لكن إلى أي حد يمكن للمبدع أن يتفاعل مع طروحات العملية النقدية وتوجيهاتها، دون أن يتعالى أويستنكف عن التجاوب معها؟ أو بمعنى آخر كيف كان «حجم» الصدى الذي تحدثه كتاباتكم النقدية لدى أصحاب النصوص الخاضعة للنقد؟**

– في معظم الكتب النقدية التي كتبتها ونشرتها على الناس، كان الأدب المغربي الحديث شعرا وقصة ورواية، هو شغلي الشاغل.. وقد واكبت وقرأت نتاجات أجيال متمرطة من المبدعين والكتاب، من ضفاف السبعينيات إلى الآن، ونحن ندرج في العشرية الأولى من الألفية الثالثة. وأسجل هنا بكل صدق وأمانة، أن الموضوعية النقدية، والجهر بالرأي النقدي، كانا ديدني وبوصلتي في كل قراءة نقدية.. وكثيرا ما جرت علي هذه القراءات توابع وزوابع من المبدعين والكتاب، خصوصا في السبعينيات والثمانينيات.

وكثيرا ما دخلت في سجالات حامية مع بعضهم، مما أصبح مفتقدا أو في حكم المفتقد الآن.

لكن على العموم، فإن المبدعين الذين قرأت لهم وانتقدتهم، كانوا يرحبون ويمتنون في دواخلهم بهذه القراءات والنقود، لأنها تهتم بهم، وتلفت الأنظار إلى أسمائهم.. وثمة مثل فارسي يقول «تحدث عني ولو شتما».

*** كيف تنظرون إلى المشهد الشعري بالمغرب؟ وهل يمكن القول أن هناك جرأة على طرح الدواوين الشعرية بالأكشاك؟ وإلى ماذا تعزون عدم الإقبال على قراءة الشعر من طرف القارئ المغربي؟!**

– من المنظور الكمي والأفقي، يبدو المشهد الشعري في المغرب خصبا ومتنوعا، سواء من حيث أعداد الأعمال الشعرية الصادرة، أو النصوص المنشورة على أعمدة الصحف والمجلات، أو أعداد الشعراء والشواعر الوافدين على المشهد الشعري.

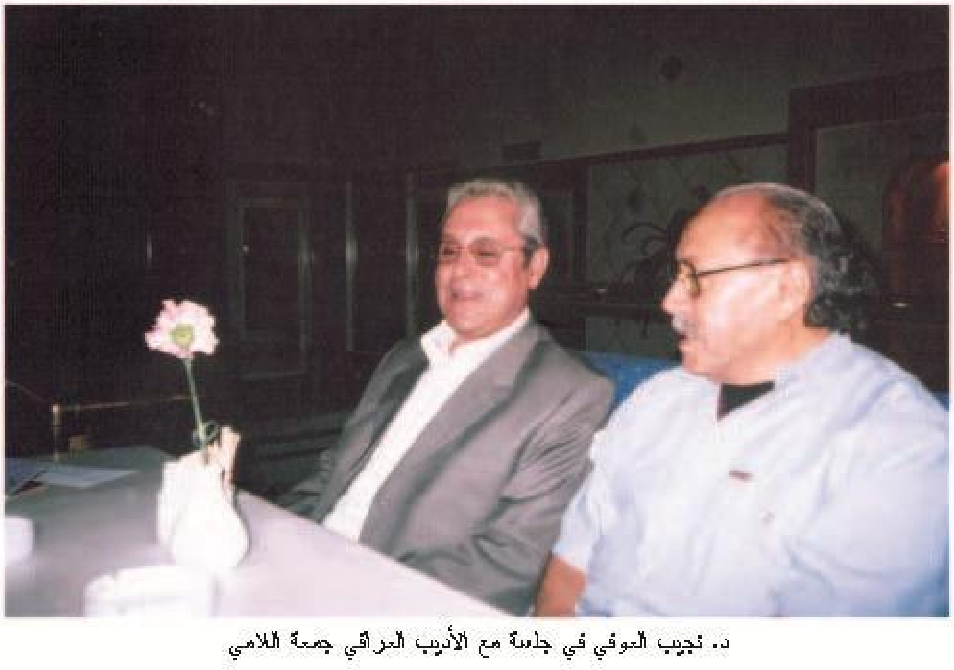
هذه ظاهرة جيدة في حد ذاتها، تؤكد أن النبض الشعري والوجداني مايزال حيا وحاضرا، رغم الطوفان الآلي والمادي الذي عم العالم واستلبه.

لكن من المنظور الكيفي والشعري الخالص، فإن المسألة فيها نظر، كما يقال.. ذلك أن هذا الكم الحافل من الشعر، ليس كله أو جله شعرا. إذ فيه «هذرا» شعريا كثيرا، و«شعرا» قليلا.

والشعر كما قال الشاعر القديم:

الشعر صعب وطويل سلمه
وليس بالهذر طولت خطبه
إذا ارتقى فيه الذي لا يعلمه
هوت به إلى الحضيض قدمه

ذلك أن أهم مقومين ومكونين للشعر، هما اللغة والإيقاع.. وكثير من الشعر الذي يملأ مشهدنا الشعري، يخلو من اللغة الشعرية، والإيقاع الشعري. إن شعراءنا الجدد، يعانون من الكسل اللغوي، حتى لا أقول الضعف اللغوي. والشعر كما هو معلوم، هو التجلي الأرقى والأنقى للغة. وأعتقد أن فنون اللغة الشعرية، وفنون الإيقاع الشعري،



د. نجيب العوفي في جلسة مع الأديب العراقي جمعة اللامي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفي ندوة بالمعرض الدولي للكتاب بالدار البيضاء

وفنون الرسالة الشعرية، في مقدمة الأسباب الكامنة، خلف عزوف القراء والمتلقين عن الشعر. إن العمل الفني الجيد يلفت إليه الأنظار والسماع دائما. والجميل جماله فيه.

*** حققت الرواية المغربية جوائز عربية عديدة.. غير أن الملاحظ هو أنها قليلة من حيث الكم والعدد، ومسكونة بعوالم التاريخ وأزمنته من حيث الكيف. هل نحن مازلنا في حاجة إلى التعلم والمحاولة لاكتساب تجربة احترافية وعميقة في الرواية؟**

– سأخالفك الرأي فيما يتعلق بالحصيلة الكمية للرواية المغربية، فهي حصيلة محترمة ودائبة، عكس ماذهبت إليه. ثمة روائيون قدامى ومخضرمون لا ينفكون عن الإبداع. وثمة روائيون جدد، يخوضون غمار السرد الطويل، إلى جانب السرد القصير (القصة القصيرة). هذا، إلى جانب اقتحام أقلام نسوية مجال الكتابة الروائية، التي كانت لأمد غير بعيد، حكرا على الأقلام الرجالية.. وهذه ظاهرة إبداعية غنية بالدلالات.

لقد قطعت الرواية المغربية أشوطا تاريخية فسيحة، وراكمت تجارب إبداعية لا يستهان بها. وطبيعي أن تتطور وتتنوع الكتابة الروائية المغربية بتطور وتنوع أجيالها وكتابها. طبيعي أن تستفيد من تقنيات وتحولات الرواية العالمية بشكل خاص، لكن الملاحظ، أن كثرة كاثرة من الروايات المغربية تبدو قصيرة الحجم ومحدودة النفس الروائي (حوالي 100 صفحة في الأغلب، الأعم). هذا، وأنا معك، إلى أن كثرة كاثرة من هذه الروايات أيضا، تدور في فلك شخصي، وترتبط أو ترتهن بالأنا السارد في الدرجة الأولى، أكثر مما ترتبط ب «النحن» الاجتماعي والجمعي، وتخوض في شؤون وشجون «الهؤلاء»، الذين يحفل بهم الواقع الاجتماعي.

وقد سبق لي شخصيا، وفي مناسبة بعينة، أن عبرت عن رأي شبيه برأيك، فكتبت مقالة بعنوان «هل عندنا رواية مغربية؟!»، أثارت ردود فعل كثيرة وعنيفة لوقتها، انطلاقا من صيغة الاستفهام الإنكاري البادية في العنوان. لكن واقع الرواية المغربية الآن، يختلف بلا شك عما مضى، وإن لم يسلم هذا الواقع بالطبع، من مآخذ وهنات، يعود بعضها إلى طبيعة العوالم الحكائية التي تدور فيها الرواية المغربية، ويعود بعضها الآخر إلى شكلها وصنعتها وكتابتها. ولربما كان مناخ الوقت الآن، يتحرك لصالح القصة القصيرة، أكثر مما يتحرك لصالح الرواية.

*** باتت المواقع الإلكترونية، الأدبية والثقافية واقعا يساهم في تلهيب أجواء التنافس بين المبدعين وفي تنشيط الدورة الدموية للمشهد الثقافي.. من وجهة نظركم وأنتم تستحضرون موقعكم الإلكتروني هل نجزم القول بأن المستقبل الأدبي والثقافي عموما للنص الإلكتروني؟! أم أن له سلبياته هو الآخر؟**

– النص الإلكتروني نعمة في طيها نقمة، كما يقال. ذلك أن شبكة الأنترنيت الأخطبوبية بمواقعها الإلكترونية المتناسلة، ساهمت مساهمة مذهلة في تيسير سبل التواصل الأدبي والإبداعي، ورفع الحواجز والعوائق عن النصوص الإبداعية كيفما كان شكلها ومضمونها، لتغدو منشورة على الناس، وفي متناول الجميع، بلا حسيب أو رقيب، وبلا قيد أو شرط. وهنا بالضبط تكمن «نقمة» النص الإلكتروني، حيث يختلط الحابل بالنابل والغث بالسمين، ويصبح في طوق أي «مدع» أن ينشر حبل غسيله على الناس، ويدعي أنه «مبدع». وفي رأيي الشخصي، يبقى للنص المكتوب–الورقي قيمته التاريخية العريقة التي لايمكن أن ينال منها الحدثان.

*** مرت منذ أيام الذكرى الأربعينية للمفكر العربي الكبير محمد عابد الجابري.. ماذا عساكم أن تقولوا في رحيل هذا الهرم الفكري؟ وبماذا تميزت علاقتكم معه في جامعة الرباط وخارجها؟**

– محمد عابد الجابري علامة مضيئة على عصر فكري تنويري، وشاهد كبير من شهود العصر، أفنى عمره الباذخ الشامخ، مفكرا عظيما، وأستاذا متمرسا، ومناضلا نزيها وصامدا. الجابري عيار إنساني، وفكري ثقيل ونادر.. وفقدانه المباغت، وهو في أوج عطائه ونشاطه الفكري، ترك حسرة عميقة في النفس، وفراغا كبيرا في الساحة، لكن العزاء والسلوان عن الفقدان، يتجسد لا محالة، في هذا الإرث الجليل والبهي من الكتب التي ألفها الجابري، والتي ستبقى باستمرار صدى للسنين الحاكي.

حين التحقت بكلية آداب الرباط، أواسط الثمانينات من القرن الفارط، كان الجابري قليل التردد عليها. التقيت به لقاءات معدودة وعابرة، يكتنفها الاحترام والإجلال. كنت أوقره، ولم أكن ملحاحا في التقرب إليه، ولي مع الجابري حكاية صغيرة. في بداية الثمانينات من القرن الفارط، كنت أزور بانتظام دار النشر المغربية بالدار البيضاء، لطبع وتصحيح كتابي النقدي الأول «درجة الوعي في الكتابة».. كان الأستاذ الصديق عمر الجابري شقيق محمد عابد الجابري هو المسؤول عن الطبع، وهو ذو شيم وأخلاق عالية كأخيه.. حين انتهينا من طبع وتصحيح الكتاب، طلبت من عمر الجابري، أن يتوسط لي لدى أخيه محمد عابد ليضع لي مقدمة للكتاب. وبصراحته وموضوعيته، قال الجابري إن اهتمامه الأساس، متوجه إلى الخطاب الفكري – الفلسفي، وليس ملما كفاية بالخطاب الأدبي المغربي موضوع الكتاب، ويرى من الأفضل والأفيد، أن أكتب المقدمة بنفسي، لأن النقد الأدبي المغربي الصاعد، في حاجة ماسة إلى هذه المقدمات والمداخل.. وهكذا كان. فوضعت مقدمة ضافية للكتاب في حوالي 30 صفحة. ونال الكتاب قبولا حسنا لدى مفكرنا الجليل محمد عابد الجابري.. على روحه أزكى السلام.

أفكار متطرفة

** يونس إمغران

قناة للثقافة خير من وزارة الثقافة

*** يجري الحديث – منذ سنوات – عن ضرورة إنشاء قناة تلفزيونية، تناط بها مهمة نقل وتغطية أنشطة البرلمان بمجلسيه النواب والمستشارين، وبشكل مواز، كان الحديث – أيضا – جاريا حول خلق قناة أخرى، تهتم بالشأن الأمازيغي باعتباره مكونا أساسيا من مكونات الشخصية المغربية المتعددة والثرية.. لكن هذا الحديث الذي حظي بالأضواء الإعلامية، واستغله رجال السياسة في بناء مواقفهم الإيديولوجية والمذهبية الحزبية، وانشغل به الصحفيون المهتمون والتواقون للعمل بالتلفزيون، لم ينعطف نحو المطالبة بضرورة تأسيس وإنشاء قناة تعنى بالثقافة، والمثقفين، والأحداث الثقافية.

وإذا كان الجدل محتدما اليوم، حول الجدوى من توسيع القطب الإعلامي العمومي بإضافة قناة برلمانية، فإن التيار الأمازيغي من المشاهدين المغاربة، قد تمكن من انتزاع حق البث التلفزيوني بمختلف لهجاته، مما بات معه إثارة التساؤل بشأن قنوات القطب العمومي التلفزيونية، ودورها في تنشيط مكونات الشخصية المغربية، وتجميعها، وإعادة ترتيبها وفق سلم الأولويات والمصالح والحاجيات، يعتبر مسألة حيوية، وفي غاية الأهمية والخطورة.. لأن أي تفكير في توسيع مجال الفعل الإعلامي بتلويناته الفنية والسياسية والاجتماعية والدينية، هو – في الأساس – تفكير في مال الشعب وعرقه ودمه.. ولا يخفى على أحد أن المال العام، أضحى في المغرب الحديث، محل مراهنات ومقامرات لا نجني منها، سوى التبذير والإفلاس لأغلب شرائح المجتمع من جهة، والثراء الفاحش والمفسد لتجار وأغنياء القمار و«التييرسي» من جهة ثانية.

والمتأمل الناقد لهويات قنواتنا التلفزيونية، يدرك أن قرار تحرير المسألة الإعلامية العمومية من قبضة «منع الحمل»، ومن سياسة تحديد النسل وضبطه، كان قرارا فوضويا، وسيئا، وسطحيا، وغبيا بكل المقاييس، ليس لأن ثلاثة أرباع من المشاهدين المغاربة، يهاجرون يوميا لمشاهدة والاستمتاع ببرامج جل قنوات العالم، ويصرون على استثناء قنواتهم الوطنية (رغم أن هذا المعطى لا يمكن إسقاطه إطلاقا، من أي بحث سوسيو اجتماعي إعلامي حول أسباب هذه الهجرة و مضاعفاتها المختلفة) ولكن لأن هذه القنوات، انطلقت أولا بإمكانيات متواضعة وضعيفة ومتجاوزة زمنيا، وثانيا، لأنها لم تنشأ كنتيجة حتمية لدراسات علمية وميدانية تناولت طبيعة الجمهور وخصوصية المرحلة الوطنية، وثالثا، لأنها لم تضف أي شيء للمتلقي المغربي، ولم تستجب لأي حاجة من حاجاته العالقة.. ومن ثمة كان بالإمكان أن تتجه الإرادة السياسية العمومية، على الأقل في مرحلة أولى، إلى خلق ثلاث قنوات أو أربع، بإمكانيات ضخمة، ورؤية مهنية عميقة مبنية على عناصر الاحتراف والموهبة والحرية والانفتاح والقدرة على الإبداع، وببرنامج حضاري هوياتي يستحضر الماضي والحاضر والمستقبل في علاقته بالأنا والآخر.

نعم، نحن في حاجة إلى قناة رياضية، نظرا للهوس الشعبي والعالمي بشتى فنون الرياضة واللعب.. وفي حاجة إلى قناة سياسية ترمي من ورائها إلى تهذيب المواطن وتأطيره وتوعيته بالحقوق والواجبات المواطنة.. وفي حاجة إلى قناة دينية لتقديم الإسلام في حلته الوسطية والعقلانية والاجتهادية.. وقبل أن نفكر في فتح أوراش تلفزيونية أخرى، لإنتاج خدمات سينمائية محلية، أو مسلسلات درامية فاسدة، وبرامج «سلفية» متكلسة الصورة والقيمة والحضارة، أو لتقديم منتوج تربوي ارتجالي، يزيد من الاحتقان الاجتماعي، ويشرع للهدر المدرسي، كان الأولى أن نفكر في إنشاء قناة ثقافية، للتعريف بمشروعنا في تطوير الذهنية المغربية من حالة التخلف والجهل والاستبداد، إلى حالة من التقدم والتنوير والديموقراطية.

لماذا لم نفكر، أو بالأحرى، لماذا لم تفكر – لحد الساعة – وزارة الثقافة في إنجاز هذا المطلب التلفزيوني؟ ما الذي يشغلها ويستنزف وقتها وملايينها، إذا لم تكن قناة الثقافة ديدنها اليومي؟ إنها لا تفعل شيئا، ولا تصنع إلا خصومات وحروب صغيرة مع بعض المثقفين.. وتنشغل بصورة أكبر بإعداد أطباق الكسكس لمثقفي فرنسا وأمريكا.

وبصوت عال مكثف نقول: قناة ثقافية حرة قوية، خير لنا من وزارة الثقافة المنشغلة بوهم الصراع، وحصيلة طواحينه الهوائية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المكون الحجاجي في درسي القراءة واللغة بالتعليم الثانوي التأهيلي

■ إبراهيم أمغار

لقد صار الحجاج في الدراسات اللغوية والبلاغية الحديثة أوسع مجالا، لا يقتصر دوره على التوظيف الانتقائي باعتباره عنصرا خارجيا ثانويا يوظف فقط في مواقف تواصلية معينة، بل تحول مع تيار التداولية المدمجة في الدراسات اللسانية، إلى عنصر كامن في اللغة، إن من حيث بنيته أو من حيث وظيفته، وبهذا يصير الحجاج فعلا كلاميا لا بد من دراسته في نطاق اللغة لا في البحث عما هو واقع خارجها؛ وهذا ما يدعو إلى اعتبار اللغة مسرحا للمحاورة والتحاج بين الذوات المتواصلة، وستنحصر وظيفة اللغة آنئذ في دلالة الأقوال على التوجيهات الحجاجية الناتجة عنها.

إن هذا التغيير الجوهري الذي طرأ على مفهوم الحجاج هو الذي جعلنا نسمح لأنفسنا بمحاولة مراجعة مفهوم الحجاج في الكتاب المدرسي المغربي، لتبين فائدة التصور الجديد للحجاج، مع المزاوجة بينه وبين التصورات التقليدية، لتنمية كفايات المتعلم عامة، وتلميذ الشعبة الأدبية بالتعليم الثانوي التأهيلي خاصة.

وبناء على ذلك، يمكن أن نضبط غاية هذه الدراسة في هدم الثنائية الضدية التي قامت عليها التصورات التقليدية للدرس اللغوي القائم على الفصل بين الظواهر اللغوية الأسلوبية والبلاغية ومكوناتها الخطابية الحجاجية؛ وهي الثنائية التي قام عليها التصور التقليدي للدرس اللغوي وترسخه الكتب المدرسية المقررة. ومنطلقنا يتمثل في الكشف عن كون الخطاب الأدبي حجاجيا في مجمله ما دام منتميا إلى الخطاب الطبيعي، وأن الوظيفة الحجاجية لا تنفك متصلة بكل خطاب يستعمل اللسان الطبيعي، بل هي مكون أساسي من مكونات بنيته. ولا بد من التوعية بالإمكانيات التي يتيحها التحليل الحجاجي في تنمية كفايات التلميذ التواصلية والمنهجية، وضرورة إدراجها ضمن مكون علوم اللغة.

1- في الكتاب المدرسي السابق:

• في شعبة الآداب:

إن أول ما يلاحظه الباحث هو أن واضعي الكتاب المدرسي خصصوا الوحدة الخامسة والأخيرة من «كتاب اللغة العربية للسنة الثانية الثانوية، شعبة الآداب» لمحور «الحجاج والترسل». ولكن المستغرب هو هذا الربط غير المفهوم بين «الحجاج» باعتباره وسيلة خطابية وتقنية تواصلية، و«الترسل» من حيث هو نوع أدبي معروف منذ القديم في الأدب العربي والتراث الإنساني عامة؛ فمن مقتضيات هذا الربط أن يستنتج المتعلم أحد أمرين: إما أن يكون الحجاج أيضا نوعا أدبيا نثريا مخصوصا، وهذا غير صحيح ولا ينسجم مع المواضيع المختارة والمدرجة ضمن هذه الوحدة، أو أن يكون «الترسل» تقنية تواصلية خطابية تناظر «الحجاج» وليس نوعا أدبيا مستقلا بذاته، وهذا ما ينفيه توظيف «الترسل» بدوره لآليات الحجاج كحال الأنواع الأدبية الأخرى المختارة (الخطابة والمناظرة).

وقد غفل واضعو الكتاب المدرسي عن تعريف «الحجاج» مكتفين بالنقل عن كتاب طه عبد الرحمن «في أصول الحوار وتجديد علم الكلام»، وخاصة ما طرحه في مقدمة الكتاب من شروط حول النصية والاستدلالية والتداولية التي توجه مبدأ الحوارية المحقق للفعالية الخطابية، ولكن الكتاب المدرسي يحصر هذه الفعالية في أنواع ثلاثة فقط هي: الخطابة والمناظرة والرسالة(1)؛ ونتيجة ذلك هي قصر صفة «الحجاجية» على الأنواع الثلاثة دون غيرها، وهو ما يتنافى والاتجاه الذي يأخذ به طه عبد الرحمن من توافر «الحجاجية» في الخطاب الطبيعي عامة، وكذا في بعض استعمالاته المجازية الإبداعية. وكان الأولى اعتبار النصوص الأدبية متفاوتة من حيث قوتها الحجاجية، فتقسم إلى نصوص عالية الحجاجية، كالخطابة والمناظرة، وأخرى ضعيفة الحجاجية، كالنصوص السردية.

وأما النصوص المختارة للدراسة والتحليل ضمن هذه الوحدة فهي:

- **أدب الخطابة:** من خلال نموذج من خطب علي بن أبي طالب كرم الله وجهه (ص. 182-179)؛ إضافة إلى نص تطبيقي: «احذروا الفرقة» للمهدي بن تومرت (ص. 185).

والهدف من النموذجين تعريف المتعلم بكيفية تأثير الخطيب في المتلقين وطرق الاحتجاج ونظام عرض الحجج الموظف من قبله، واستخراج عناصر السرد الاستدلالي التي تشكل استراتيجية الخطيب وهو يدافع عن موقفه، وكذا دور «الإيقاع» الصوتي والتركيبي والدلالي في التأثير والإقناع، كما يتعرف التلميذ على الوظائف التعبيرية للأساليب اللغوية والأفعال الكلامية، بغرض نقل المتعلم من مجال الكفاءة التواصلية العادية إلى الكفاءة التواصلية الإبداعية القائمة على الخرق. وتبرز الأسئلة المطروحة كذلك دور المفارقة والتناقض في بناء الخطبة، ووظيفة «قياس التمثيل» في خلق معان فرعية مستمدة من معان أصلية لها قوتها التدليلية والاستدلالية.

- **أدب المناظرة:** من خلال نموذج من كتاب «الإمتاع والمؤانسة» لأبي حيان التوحيدي (ص. 194-189)، إضافة إلى نص تطبيقي: «مناظرة ضياء الدين بن الأثير لأحد أدباء عصره» (ص. 198-197).

ودور هذين النصين هو تعريف المتعلم مفاهيم مثل: «الادعاء» و«المدعي» و«الاعتراض» أو «المنع» و«العارض» و«المعترض» و«المانع»؛ وأنواع الاعتراض الثلاثة: أي الاعتراض على لفظ الدعوى، أو الاعتراض على صحة نقل الدعوى، أو الاعتراض على مضمون الدعوى؛ ويتعرف كذلك على المراتب التي تنطوي تحتها أصناف من الحجج، كالحجة البرهانية المفيدة لليقين، والحجة المقاربة لقوة اليقين، والحجة الخطابية المفيدة للظن؛ إضافة إلى مبدأ «الحوارية».

- **أدب الرسالة:** من خلال نموذج من رسائل عبد الحميد الكاتب (ص. 205-201)، إضافة إلى نص تطبيقي: «بين ميل إليك وميل عليك» لمحمد أبي الفضل بن العميد (ص. 209).

وقد كان التركيز في هذين النصين على خصائص الرسالة وعناصرها في إيجاز شديد على مستوى التحليل، ودون توظيف لآليات الحجاج ما خلا البحث عن الحجج التي استند إليها المرسل في الإقناع بموضوع رسالته. وهو إجحاف في حق النص لما يتضمنه من عناصر تماثل إن لم تكن تفوق العناصر الحجاجية التي تعرف عليها المتعلم في النصوص السابقة، وخاصة على المستوى الإيقاعي صوتيا وتركيبيا، كما أنه متضمن للعديد من الأفعال الكلامية التي يمكن تحليلها تحليلا حجاجيا عوض الاكتفاء بدراستها دراسة دلالية مضمونية في الغالب تستعين بمعارف التلميذ الخارجية عن الموضوع.

وخلاصة الأمر أن حضور الحجاج بصيغته التقليدية المعروفة والمتداولة في الدراسات البلاغية والفلسفية القديمة كان هو الطاغي والسائد، في إهمال تام لآليات الحجاج اللغوي. وهو أمر مستغرب بالنظر إلى اعتماد واضعي الكتاب المدرسي على كتب طه عبد الرحمن واطلاعهم بالضرورة، على الأقل، على منجزاته في هذا المجال.

• في الشعب العلمية والتقنية:

خصص واضعو الكتاب المدرسي الوحدة الثالثة من كتاب اللغة العربية للسنة الثالثة الثانوية للشعب العلمية والتقنية لموضوع الحجاج تحت عنوان «نماذج حجاجية»، وقد قدموا له بتحديدات لغوية مستقاة من «المعجم الوسيط» و«لسان العرب»، وهو الأمر الذي غاب عنهم خلال وضعهم لكتاب الشعبة الأدبية. كما أنهم استندوا على تعريف طه عبد الرحمن للحجاج باعتباره فعالية تداولية جدلية متميزة عن البنيات البرهانية الضيقة، ومن ثم ربطوا بين الحجاج ووظائفه التواصلية الاجتماعية والمنهجية الاستدلالية، وهذا ما لم يأخذه واضعو كتاب الشعبة الأدبية بعين الاعتبار، بل إن كتاب الشعبة العلمية يقر بوجود أشكال من الحجاج في النصوص الإبداعية كالشعر والسيرة والرواية وغيرها، وإن بشكل أقل مما نجد في النصوص ذات الطابع الموضوعي كالخطابة والمناظرة والمقالة(2)، وفي هذا تأكيد وتزكية للدعوى التي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نحاول إثباتها من خلال هذه المداخلة؛ أي ضرورة إعادة النظر في تصنيف النصوص إلى نصوص حجاجية وأخرى غير حجاجية، واعتماد تصور بديل يصنفها إلى نصوص ذات قوة حجاجية عالية وأخرى ذات قوة حجاجية ضعيفة، ما دام الحجاج كما تؤكد الدراسات التداولية الحديثة جزءا كامنا في بنية اللغة ذاتها بغض النظر عن استعمالاتها. وهو ما يساعد، لو استثمر جيدا، في تنمية الحصيلة اللغوية للمتعلم وتربيته على الحجاج والاستدلال تحقيقا لمتطلبات الكفايتين التواصلية والمنهجية.

وقد وقع اختيار واضعي الكتاب المدرسي على نوعين من النصوص:

– ينتمي النص الأول «في الحض على الجهاد» للسان الدين بن الخطيب إلى أدب الخطابة (ص. 76-72)، ومراعاة لطبيعة المتعلمين الذي يتوجه إليهم النص تم التركيز أساسا على جوانب مضمونية، طالبا من التلاميذ استخراج الشواهد والحجج التي استند إليها الخطيب وبيان دورها في الإقناع وتأثيرها في المتلقين، كما ميز بين وظيفة كل من الأساليب الخبرية والإنشائية، ورصد كذلك ظاهرة التكرار ومعالم الإيقاع في النص وأثرها في المخاطب، وعلل دواعي اختتام الخطبة بالدعاء وأثر ذلك في نفوس المخاطبين. ويبدو واضحا أن الإطار المنهجي الذي تستند إليه الأسئلة هو نظرية التواصل اللغوي، لأن جلها كان يركز على الوظيفة التأثيرية للخطبة واستراتيجية الخطيب ومواقفه في عرض رسالته.

– أما النص الثاني «الحداثة طريقنا الوحيد إلى العصر» لمحمد عابد الجابري (ص.85-81)، فهو عبارة عن مقالة فكرية تعالج قضية محددة يعبر عنها العنوان. وقد سعت الأسئلة الموجهة للمتعلمين إلى تحليل المقالة مضمونيا، باستعراض المواقف المعبر عنها واستخراج المفاهيم المتداولة قبل أن تنتقل إلى تحليل طريقة الاستدلال المعتمدة لدى الكاتب، وعناصر الحجاج المعتمدة من أجل إقناع المتلقين. والمقصود هنا تحديدا الاستقراء وتمحيص الرأي الآخر ولختيار ما به من إيجابيات. كما تتبعت ظاهرة التوكيد في النص وبينت دلالتها فيه وأبرزت دور أدوات الربط التي تفيد الاستئناف أو الاستدراك أو الإضراب أو الشرط.

ومقارنة مع مقرر الشعبة الأدبية، يبدو جليا أن كتاب اللغة العربية للشعب العلمية، وإن كان أقل من حيث الحجم وأكثر تركيزا من نظيره الأدبي، فإنه أغنى من حيث استثمار آليات الحجاج ووضوح الإطار المنهجي، وهو ما يتجلى سواء عند تقديم الوحدة أو في طبيعة الأسئلة المطروحة. وإن كان الأجدى بنظرنا التركيز على آليات الاستدلال الصوري وشبه الصوري لدى العلميين لشبهها بما يتعاملون به في المواد العلمية الصورية كالرياضيات والإعلاميات، وهو ما لا يتسع المقام للتفصيل فيه. كما يجب كذلك إعادة النظر في الأسئلة المطروحة في مقرر الشعبة الأدبية حتى تتلاءم أكثر والتطورات الحديثة في دراسة الحجاج وكذلك تجنب الخلط بين ما هو حجاجي خاص بالخطاب الطبيعي، والأدب جزء منه، وما هو برهاني صلته باللغات الصورية أكبر، فهو لذلك أقل فائدة لدارس الأدب.

وكما هو معلوم فقد كانت علوم اللغة في المقرر السابق، تنقسم إلى ظواهر صوتية وإيقاعية وأسلوبية وبلاغية وتداولية، وتحمل كلها في نظرنا أبعادا حجاجية مختلفة قابلة للاستثمار والتوظيف من أجل تنمية كفايات المتعلم التواصلية والمنهجية، ولكننا لم نكن نجد في الكتاب المدرسي أي أثر لهذه الأبعاد التي يمكن تلمسها في أمثلة وشواهد ونصوص كثيرة.

لقد كان الأجدى من الناحية المنهجية تخصيص دروس لآليات الحجاج اللغوي ضمن وحدة «الحجاج والترسل»، عوض دراسة ظواهر بلاغية يمكن دراستها ضمن أية وحدة أخرى دون أن يختل بناء الكتاب المدرسي؛ ونعني بهذه الظواهر: «الاستعارة التصريحية» و«الاستعارة المكنية» و«الكناية».

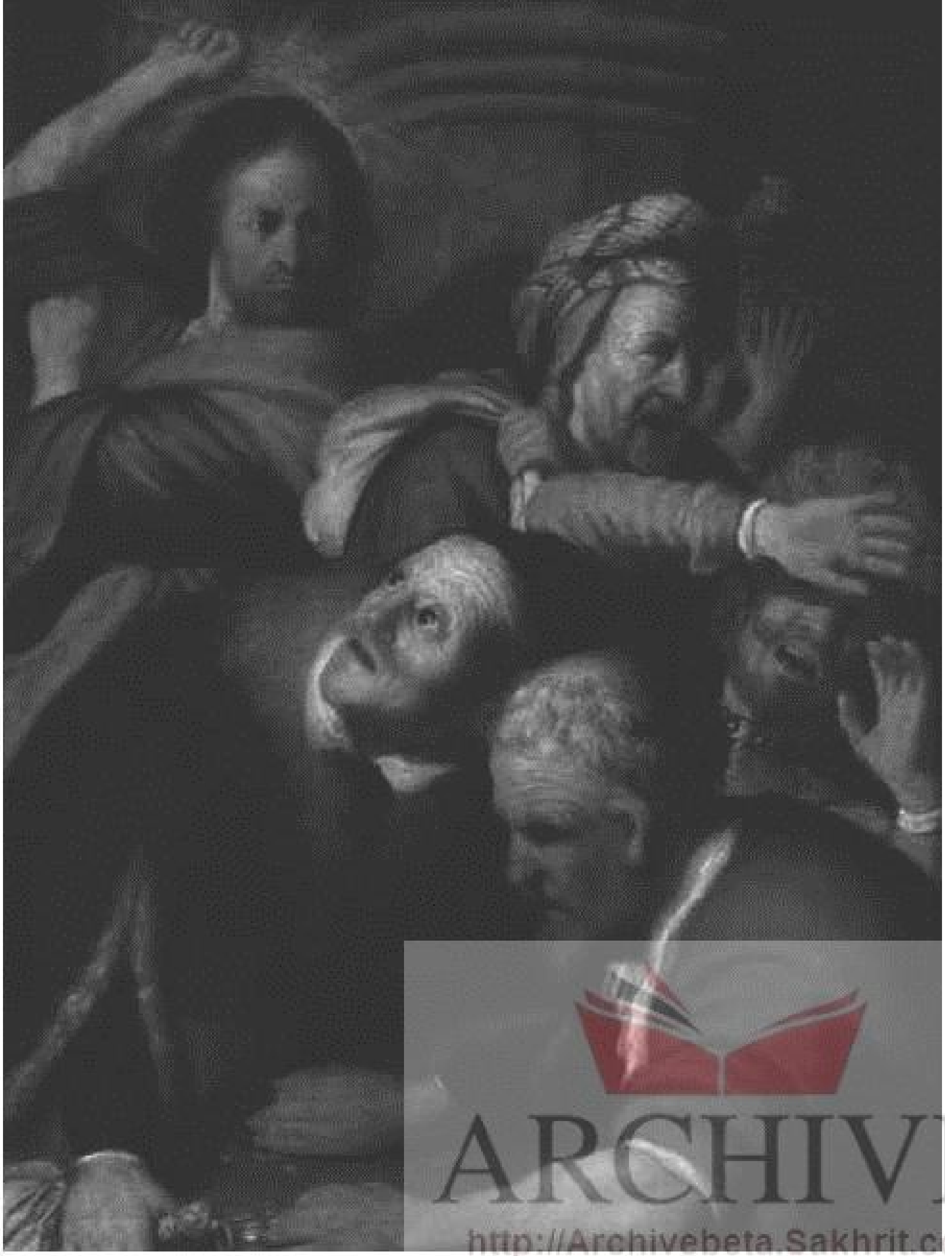
وهذه الظواهر بحد ذاتها تمثل مجالا خصبا لتدريس آليات الحجاج لو تنبه القائمون على وضع الكتاب المدرسي إلى ذلك، لكنهم حصروا أنفسهم في التحليلات والدراسات البلاغية القديمة، مغفلين التطورات الحديثة التي أغنت تصورات القدماء وأعادت تحيينها وربطها بتصورات جديدة ومعاصرة، لا تلغي القديم وتقصي جوانبه الإيجابية الكثيرة بل تضيف إليه وتزيده فائدة وثراء.

2– في المقرر الحالي:

لم يطرأ تغيير كبير على تصور واضعي الكتاب المدرسي، رغم تنوع طبعاته، لمفهوم الحجاج وآلياته وأصنافه؛ ولا زال الخلط بينه وبين الأنماط الاستدلالية الأخرى كالبرهان هو المسيطر. وما زاد الطين بلة، طغيان المقاربة النوعية للحجاج باعتباره صنفا من النصوص بعينها، وكأنه ليس عنصرا بنيويا في اللغة والخطاب الطبيعي، يحضر في النصوص السردية والمسرحية وحتى الشعرية. وكان للهم التصنيفي الثلاثي دور كبير في تشويه طبيعة الحجاج، وما تقسيم المقرر للحجاج إلى ثلاثة أنماط من النصوص (إخبارية وتفسيرية وإقناعية) إلا دليل على ذلك؛ ويتأكد ذلك بالمقارنة بين هذه الأنماط الحجاجية من حيث المفهوم والبناء في الكتب المدرسية الثلاثة (في رحاب اللغة العربية، النجاح في اللغة العربية، المنير في اللغة العربية)، ناهيك عن الغياب التام لآليات التحليل الحجاجي بمفهومه التقني، كالسلم الحجاجي والترتيب الحجاجي والروابط الحجاجية، وهي التي كانت حاضرة باحتشام في المقرر السابق، وكان من الممكن استثمارها في تحليل مضمرات الخطاب في النص السردي أو المسرحي أو النقدي. وقد خصص آخر درس في علوم اللغة، حسب مقرر الثانية باكالوريا آداب وعلوم إنسانية، لآليات الحجاج، لكن تموضعه في نهاية المقرر قبيل موعد الامتحانات الإشهادية، يحول دون استثماره كما يجب، على فرض أن التلاميذ قد درسوه فعلا أو تنبهوا إلى شرحه..

أفلم يكن من الأجدى لو توفرت للمتعلم فرصة للتعرف على الروابط الحجاجية مثلا ضمن دروس علوم اللغة في وقت مبكر منذ سنته الأولى بقسم الجذع المشترك؟ وبذلك سيتمكن من استخراجها عند تحليل النص الأدبي، بمختلف أنواعه، ويمتلك مهارة الربط بين عناصر الخطاب ويقدر على تحقيق الانسجام والاتساق بين فقرات النصوص المنتجة في مهارة التعبير والإنشاء.

إن المدرسين دائمو الشكوى من غفلة المتعلمين عن الروابط المختلفة، وفقدهم للسيطرة عليها في درس التعبير والإنشاء وفي فروض المراقبة المستمرة



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والامتحانات الإشهادية؛ وتجربة كل أستاذ مع التصحيح تغنينا عن الاستفاضة في هذه النقطة، حتى عمت البلوى بذلك ولم تسلم منه أيضا البحوث الجامعية وأوراق امتحانات الطلبة في الشعب الأدبية. أما الدروس المقررة، بجانب مجزوءة الحجاج، فما أبعدها عنه! حيث ينعدم التكامل بين نصوص المجزوءة ودروس اللغة المرافقة لها، وهي حسب جدول توزيع الحصص: التشبيه: تعريفه وأركانه ـ أقسام التشبيه ـ الحقيقة والمجاز ـ الاستعارة.

وكان من الممكن إدماج المكون الحجاجي في هذه الدروس بالذات، لو كان لدى واضعي الكتاب المدرسي قناعة بتجاوز التصور التقليدي للدرس البلاغي، واطلاع بسيط على المقاربات الحجاجية للظواهر البلاغية. فقد ساد في التراث البلاغي الغربي منذ أرسطو أن «البلاغة» أو «الخطابة» تعني فن الإقناع، واشتهرت في هذا الإطار دراسات شاييم بيرلمان Cha m Perelman ولوسي أولبريخت تيتيكا Lucie Olbrechts-Tytica للاستعارة في إطار نظريتهما في الحجاج في كتابهما «المطول في الحجاج»(3)، وهما يعتبران أن الاستعارة لا يمكن تحليلها حجاجيا إلا من حيث هي تمثيل مكثف وموجز؛ ووجه الكثافة فيه والإيجاز الاندماجُ الحاصل بين أحد عناصر الموضوع وأحد عناصر الحامل، اندماجا لا يمكن معه معرفة أي العنصرين هو الموضوع وأيهما الحامل، وهو ما يحتم الاستنجاد بأحد السياقين المقالي أو المقامي. وهذا الانصهار بين طرفي الاستعارة يُسَهِّل بنظرهما، من الناحية الحجاجية، حصولَ آثارها الإقناعية(4). ومن هنا ترسخت في الأبحاث الغربية المقاربات الحجاجية للاستعارة، وتحليل عمليات الإقناع ذات الطابع الاستعاري.

وقد قام طه عبد الرحمن بدراسة الاستعارة من وجهة حجاجية، من خلال المجهود البلاغي لعبد القاهر الجرجاني (471هـ)؛ فالظاهرة الاستعارية ذات الخصائص الالتباسية في نظره تقوم عند عبد القاهر على مفهوم **«الادعاء»**، بمقتضياته الإجرائية الخاصة والتي تتجاوز معنى «الزعم» الذي يحصره فيه مجموعة من دارسي مجهود إمام البلاغة العربية. وبهذا تجتمع للقول الاستعاري، عند عبد القاهر وفق المقاربة الحجاجية، صفة التركيب الخبري وقبول الأخذ على جهة الحقيقة إضافة إلى الاشتمال على بنية تدليلية كلها توسس لدعوى الاشتغال الاستعاري عنده، فيكون المستعير «مدعيا» وعمله «ادعاء»؛ ادعاء معنى المستعار منه للمستعار له والتدليل على ذلك وفق طرق الإثبات الغفل والساذج أو وفق طرق الإثبات المستند إلى الشاهد والدليل. والعملية كلها تتعلق بالحكم الذي ينطوي عليه الخبر من خلال الاستعارة، فيكون مضمونها في هذه الحالة ذا طابع إسنادي عقلي يصدق أو يكذب بدليل(5).

وصلة الحجاج بالمجاز واضحة في نظر طه عبد الرحمن؛ ومدار ذلك على أن الأصل في تكوثر الكلام هو صفته الخطابية، بناء على أن لا كلام بغير خطاب، وأن الأصل في تكوثر الخطاب هو صفته الحجاجية، بناء على أن لا خطاب بغير حجاج، وأن الأصل في تكوثر الحجاج هو صفته المجازية، بناء على أن لا حجاج بغير مجاز(6).

أما علاقة «الكناية» بالاستدلال الحجاجي فهي أكثر وضوحا؛ ذلك أن تعريفها، كما يقدم الكتاب المدرسي نقلا عن عبد القاهر الجرجاني، هو: «أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ إليه ويجعله دليلا عليه»(7).

ويستفاد من هذا التعريف شيئان أساسيان تتجلى فيهما حجاجية الكناية؛ أولهما أن المعنى الكنائي معنى استلزامي لأن المتكلم «لا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة»، وثانيهما أن المعنى الكنائي معنى يذكر فيه المتكلم المعنى اللازم أي التالي له في الوجود، ويترك للمخاطب مهمة البحث والاستدلال على المعنى الملزوم؛ فهو بهذا الاعتبار مدلول استلزامي تلميحي أو بتعبير القدماء غير مصحوب بقرينة لفظية، وبالتالي فإن الثقل الأكبر في حال اشتقاقه يقع على المقام الخاص ومبادئ الحوار التي كان من الممكن الإشارة إلى دورها في اشتقاق المعاني المستلزمة في الدرسين الخاصين بأفعال الكلام ضمن مقرر الثانية باكالوريا آداب وعلوم إنسانية. وبدون معرفة المخاطب لهذا المقام لن يتأتى له العبور من المدلول المباشر للكلام إلى المدلول الكنائي، ومن هنا كان وصفنا لهذا الاستدلال بأنه حجاجي لخرقه شروط الاستدلال البرهاني الضيق واستناده على معطيات مقامية وتداولية، وهو ما يدخل في حد الحجاج باعتباره «فعالية تداولية جدلية، فهو تداولي لأن طابعه الفكري **مقامي واجتماعي**، إذ يأخذ بعين الاعتبار مقتضيات الحال من معارف مشتركة ومطالب إخبارية وتوجهات ظرفية، ويهدف إلى الاشتراك جماعيا في إنشاء معرفة عملية، إنشاء موجَّها بقدر الحاجة، وهو أيضا جدلي لأن هدفه إقناعي قائم بلوغه على التزام صور استدلالية أوسع وأغنى من البنيات البرهانية الضيقة»(8).

هذه باختصار بعض الجوانب التي يمكن الاستفادة منها خلال دراسة هذه الظواهر البلاغية دراسة حجاجية، وهو مجرد مثال على الإمكانيات التي توفرها دراسة الحجاج في تنمية ملكة المتعلم الحجاجية، وتربط في الآن نفسه بين الدرس اللغوي وجوانب استدلالية تنمي لديه الكفايتين التواصلية والمنهجية؛ وهو جانب سنترك التفصيل فيه إلى فرصة قادمة، ولكن في اعتقادنا إن «الحجاج بمفهومه التقني» كما تتبناه «التداولية المدمجة» أو نظرية الحجاج في اللغة» لأوزفالد ديكرو Oswald Ducrot، يقدم لنا الإمكانيات الكفيلة بتنمية جزء من الرصيد اللغوي، لأن القواعد التي ينبني عليها قواعد لغوية مضبوطة ومقننة؛ ومعلوم أن ما هو مُقَعَّد هو الأصلح للتدريس ويمكن للمتعلم الاستفادة منه وتحقيقه في دراسته أو عمله. ويمكن التمثيل لذلك بـ**«الروابط والعوامل الحجاجية»** (لكن، حتى، بل، إذن، كذلك، أيضا...)؛ إذ لا يكفي للمتعلم التعرف فقط على هذه العناصر اللغوية، باعتبارها حروفا أو أسماء تنتمي إلى معجم لغته ولها وظائف دلالية في الربط بين عناصر الجمل والملفوظات، بل لا بد له من التعرف أيضا على وظيفتها التواصلية والتي لا تتحقق خارج إطار الحجاج، »لأنه لا تواصل باللسان من غير حجاج، ولا حجاج بغير تواصل باللسان«(9).

وتتحقق فعالية الخطاب الحجاجي كذلك بواسطة مبدأ «الحوارية». وللحجاج علاقة وطيدة به، فهو خطاب تواصلي يعبر من خلاله المتحاورون عن مواقفهم وأفكارهم بالحجج قصد تحقيق الإقناع.

وإذا كانت العلاقة بين المتكلم والمخاطب في الحجاج علاقة حوارية، فإن هذه العلاقة تكشف، في جوهرها، عن ممارسة للتواصل بين المتحاورين، حيث يكون الهدف حل إشكال ما والوصول إلى نقطة التقاء، مستخدمين وسائل محددة للتأثير في بعضهما البعض. ومن هنا تتجلى أهمية الروابط والعوامل الحجاجية وإدراك قدراتها الاستدلالية في ممارسة فعل الإقناع على المتلقي، باعتبار أن الحجاج في كليته خطاب مندرج ضمن موقف. ولا تخلو النصوص الأدبية (شعرية ونثرية) من التعبير عن مواقف حجاجية تستوجب توظيف هذه الروابط والعوامل توظيفا جيدا، وهو ما يمكن إبرازه عند تحليل المشاهد الحوارية في النص السردي أو المسرحي مثلا.

كما أن التحليل السلمي للملفوظات الحجاجية يساعد على اكتشاف المضمرات التي يقتضيها الخطاب والتي لا تظهر في التحليل اللساني العادي. وعلى هذا فإن المتعلم حين يكتسب هذه المهارة الجزئية (أي السلم الحجاجي)، سيتمكن من امتلاك القدرة على إنشاء ملفوظاته بحيث يعلو بعضها على بعض بحسب قوتها في التدليل وحجيتها في الإقناع.

وبامتلاك المتعلم لهذه الأدوات يكون المعلم قد تمكن من تحقيق بعض الأهداف التي سطرها «الكتاب الأبيض»، إما جزئيا أو كليا، وهي(10):

– التمكن من الأدوات البلاغية من أجل فهم النصوص الأدبية وتأويلها؛

– القدرة على توظيف الأدوات اللغوية والبلاغية...

– اكتساب حس نقدي، يمكن المتعلم من التفكير في آليات اشتغال اللغة المستعملة بهدف الإنتاج والإبداع...

• الهوامش:

(1) وزارة التربية الوطنية: كتاب اللغة العربية للسنة الثانية الثانوية، شعبة الآداب، كتاب التلميذ، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، دون تاريخ: 177.

(2) وزارة التربية الوطنية: كتاب اللغة العربية للسنة الثالثة الثانوية، الشعب العلمية والتقنية، كتاب التلميذ، نشر سوماكرام، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1997-1996م: 70.

(3) ينظر: لوجيرن، ميشيل: «الاستعارة والحجاج»، تعريب الطاهر واعزيز، مجلة المناظرة، العدد الرابع، السنة الثانية، شوال 1410هـ/ ماي 1991م: 85.

(4) ينظر: صولة، عبد الله: «الحجاج: أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال «مصنف في الحجاج ـ الخطابة الجديدة» لبرلمان وتيتيكاه، ضمن: صمود، حمادي (إشراف): أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية من أرسطو إلى اليوم، فريق البحث في البلاغة والحجاج، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية، تونس 1! كلية الآداب، منوبة، سلسلة آداب، مجلد XXXIX! 1998م: 343-342.

(5) ينظر حول المقاربة الحجاجية للاستعارة: طه، عبد الرحمن: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1998م: 313-304.

(6) اللسان والميزان: 213.

(7) كتاب اللغة العربية للسنة الثانية الثانوية، شعبة الآداب: 206.

(8) طه، عبد الرحمن: في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 2000م: 65. والتسويد من الكاتب.

(9) اللسان والميزان: 254.

(10) لجان مراجعة المناهج التربوية المغربية للتعليم الابتدائي والثانوي والإعدادي والتأهيلي: مراجعة المناهج التربوية-الكتاب الأبيض، مشروع، المغرب، أكتوبر 2001م: 60-59 و84.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

د. فاضل سوداني

الرؤيا ومعمارية الإخراج المسرحي
(من هو المخرج المسرحي؟)

حقاً من هو المخرج؟

كانت علاقة العرض المسرحي منذ البدايات الأولى ومازالت وطيدة بالسميولوجيا ــ علم الدلالة والرموز والإشارات ــ ولكن الأمر أصبح أكثر وضوحا منذ بداية القرن العشرين وخاصة في أعمال جوردن كريج، مايرهولد، راينهاردت، فاختانجوف، تايروف وآبيا، وغيرهم، حيث كان جوهر لغة عروضهم المسرحية يعتمد الرمز والإشارة والصورة . أما في الوقت الحاضر فإن الكثير من المخرجين يعمل على تحقيق الجانب الرؤيوي كلغة جديدة في الإخراج المسرحي، كتجارب بيتر بروك ويوزيف شاينا وروبرت ولسن وليباج وكانتور وبينا باوش وباربا وكل ما يرتبط بتجارب مسرح الصورة الأوربي ومسرح الحداثة وما بعد الحداثة.

في المسرح، وبالذات في الطقس المسرحي، بالرغم من أن كل شيء في فضاء الإبداع يكون مخططا له بدقة ووعي متناهيين، إلا أنه يخضع لارتجالات اللاوعي التي تخلق إمكانية تعبير جديدة للصورة ودفق رموزها ودلالاتها الفنية والفلسفية، فتصبح الصورة في الطقس ــ سواء كان في بذرته في النص أو تكامله في العرض ــ مطلقة في تعبيرها وديناميكيتها.

فيتحول الطقس المسرحي إلي ما يشبه الإرتعاشة الأخيرة التي تحاصر روح المتفرج وعقله، التي تشبه لحظة مواجهة الإنسان لمصيره التراجيدي، فتغلق منافذ الثرثرة الواقعية المهيمنة على بصيرة الجمهور، لينكشف أمامه طريق واحد هو هاجس الأحلام والرؤى واللامرئي. فيختلط كل شيء بإبداع وهرمونيا متناهية ليتشكل طقسا إحتفاليا يقترب من الشعائر والرؤى المسرحية وليس الواقعية.

ARCHIVE
http://Archive.sakhrit.com

ففي العرض المسرحي، كطقس رؤيوي، يتحول الزمن الواقعي إلى زمن فني ــ إبداعي يشكل بعدا ميتافيزيقيا، أي هو زمن الرؤيا والحلم والواقع اللامرئي في حركته الديناميكية. وهذا يعني أنه الطاقة السرية الإبداعية للفكر والخيال واللاوعي لتحقيق مفهوم الطقس الإبداعي المسرحي حتى وإن كان يعالج مشكلة معاصرة.

فإذا كان الزمن الواقعي يتشكل من الماضي والحاضر والمستقبل فإن الزمن الرابع هو الزمن الإبداعي. فالماضي في الطقس المسرحي هو ماضي الأحداث والشخصيات المنجزة من قبل المؤلف، يعرضها الممثل والمخرج لمناقشة مأزقها ومتابعة مصائرها وقدرها أمام المتفاعل (الجمهور) من أجل إغناء روحه وكشف تلك الحقائق اللامرئية في الحياة والوجود وتاريخ البشر.

والحاضر هو آنية وجود الممثل (الإنسان) مضافا إليه وجود الشخصية التي يمثلها (الممثل ــ كفنان) فيلتحم بها وهي في ماضيها وتاريخها وحاضرها وقبل أن توجد في لحظة الخلق على المسرح باعتباره فن اللحظة. ويؤثر كل هذا في إعادة خلق الحدث والشخصية من جديد وبالتالي خلق لحظة الإبداع على خشبة المسرح.

أما المستقبل فهو ذلك السؤال الذي يطرحه الفنان والعرض المسرحي (الطقس) على المتفاعل (الجمهور)، وهو سؤال مرتبط بالحياة والواقع، ويعني ذلك السؤال المصيري الوجودي الذي يقلق الفنان والمتفاعل (الجمهور) أيضا.

غير أن لحظة تقريب وتلاحم هذه الأزمنة الثلاث تشكل تلامسها، وهذا يعني تشكيل الرؤيا الإبداعية وتداعيات الفكر الإخراجي، أي أن عمل المخرج الإبداعي يتجسد في تقريب هذه الأزمنة الثلاث فيما بينها من أجل خلق زمن جديد، هو الزمن الإبداعي الذي يكوّن رؤيا الفنان البصرية.

الرؤيا الإخراجية

إن البعد الرؤيوي الإبداعي، هو الذي يكون وسيلة الفنان الحقيقية والمعاصرة لتوصيل رؤياه للجمهور. لأن المسرح هو شعر الكون والوجود في الفضاء الإبداعي. ولهذا فإن الرؤيا الإخراجية تعني التأليف الرؤيوي الجديد للحدث والفعل

والجسد، في لحظة من تجليات الذات المتفردة في زمنها وفضاءها الإبداعي، والإخراج يعني أيضا البعد الشعري لفضاء وزمن الطقس المسرحي.

ومن هذا المنطلق فإن المخرج هو راءٍ متفرد نتيجة لرؤيته الإبداعية الخاصة التي تتشكل في زمن الإبداع، وهو كالشاعر الرائي (الذي سكن روح رامبو وأحلامه) حيث هو الذي يستكشف بكل حواسه وكيانه، ما وراء الأشياء والأحداث، وهو الذي يضع يده على الجوهر الخفي في كل مظهر من مظاهر الوجود بما فيه الواقع المرئي واللا مرئي.

ولا يمكن للمخرج أن ينجح في استعمال وسائله التعبيرية بشكل مبدع ما لم يمتلك معرفة دقيقة بقوانين التأليف المسرحي أيضا حتى يكون خالقا ومبدعا للنص بوسائله البصرية. وكذلك الحال بالنسبة إلى مؤلف النص، الذي عليه أن يفهم قوانين الرؤيا الإخراجية وفضاء خشبة المسرح، لأن عمل المخرج والمؤلف يجب أن يتجسد من خلال الحركة أولا، الفكرة ثانيا، الإيقاع ثالثا والكلمة رابعا، إضافة إلى امتلاك الرؤيا البصرية لفضاء النص والعرض. وهذا يعني أن المؤلف بهذه الوسائل عليه أن يفكر بصريا ويرى العرض في فضاء التجسيد وليس علي الورق.

وأستطيع أن أؤكد بلا حرج بأن بحث المخرج من أجل تكامل لغته يكمن في ما وراء النص وما وراء الإيماءة، ما وراء الميزانسين، وما وراء الفعل والحدث، ما وراء سينوغرافيا العرض، وما وراء الصورة، ما وراء الفضاء المسرحي وزمنه.

إذن الرؤيا الإخراجية تبنى من خلال تحقيق معمارية السرد الرؤيوي للفضاء والزمن في العرض (الطقس) المسرحي، وهذا يفرض استخدام مفردات العمل الإبداعية بوظائف مغايرة تتناسب مع هذه الرؤيا بحيث تتشكل سينوغرافيا فضاء الطقس المسرحي البصري. وبهذا فإن النص يصبح صورة بصرية معبرة عن ذاتها ومؤثرة في الفضاء. فتتحول هذه الصورة لتصبح مشهدا مستقلا ومعبرا وتتكامل بحركة الممثل وديناميكيته لتنتج معنى جماليا وفكريا، ولهذا فإن الجسد في لحظة الإبداع البصري يصبح مادة وشيئا له وجوده وإيقاعه الخاص في الفضاء.

من هنا يبدأ التأليف الرؤيوي والكتابة والفكر الإخراجي، بحيث يكون المخرج مؤلفا ثانيا للنص أي أنه يقوم بتأليف النص وإعادة خلقه بصريا، ويكون عمله تعبيرا موسيقيا ـ صوتيا ـ ورؤيا حركية عن الإيقاع الداخلي للعمل الفني، وللمخرج الحرية الكاملة في كيفية استعمال الوسائل التعبيرية التي تؤدي إلى خلق النص المسرحي بصريا ومنحه نبض الحياة وليس تفسيره كما يفهم عادة.

أما النص الذي يكتب بوسائل العرض المسرحي وقوانينه وليس بقوانين الأدب (أي لا يبنى بالضرورة على الكلمة) فهو صدور وأحداث تعبيرية سواء كانت من الواقع المرئي واللامرئي أو الحلم ـ الكابوس، فليس هنالك اختلاف جوهري بينهما، بل هنالك تداخل طبيعي لكن عجائبي بين الواقع والحلم.

فمن الضروري أن يتحرر المسرح والدراما بشكل عام من الغموض والإلتباس السايكولوجي والعواطف الثرثارة ويقترب النص والعرض المسرحي، في معالجتهما، من عملية الكشف عن السر غير المرئي الكامن في الحياة والوجود.

ومن أجل هذا يعمد المخرج إلى التأليف بالجسد والحركة والصورة والسينوغرافيا واللون والضوء، وإعطاء قيمة شعرية لفضاء وزمن المسرح من خلال مفردات اللغة الإخراجية. وهذا ما يدفع المخرج لممارسة طقوسه، والتي تحتوي على الكثير من سرية الإبداع. ولا يعني هذا أبدا رفض المخرج لإمكانيات الكلمة المتفجرة بالصورة الدرامية الشعرية بل العكس تماما فإن المخرج المعاصر يجب أن يتعامل معها كمفردة مهمة ضمن الوسائل الإبداعية التعبيرية التي تحقق العرض المؤثر والذي يعبر عن وعي الفنان وأزمات عصره أو يعبر عن قلق الذوات الأخرى التي ترى في المسرح محرابا للتوازن في عالم ينحدر نحو هوة الضياع.

بهذه الوسائل فقط يقوم المخرج بإعادة كتابة وبناء النص من جديد. إنه يمتلك مطلق الحرية، فليس هنالك وصفات جاهزة لتفسير النص. فكل شيء يتحرك وكل شيء يتغير في المكان والفضاء والزمان. والمخرج عقلا وروحا ليس ثابتا. إن وسائل المخرج هي حقا مفردات كتابة، تحقق رؤيته بمساعدة النص.

لحظة تفكير

■ د.الطيب بوعزة

لغز إسمه شكسبير! (2/1)

إذا كان كل العظماء المؤثرين في التاريخ قد تضاربت الأقوال وتباينت في شأنهم، فإن حالة شكسبير تبدو أكثر إلغازا وإثارة للاستغراب. إذ على الرغم من شهرة الرجل ووجوده مدة طويلة في لندن، وقيادته لمجموعة مسرحية ذائعة الصيت... فقد تناسلت الأقاويل من بعد موته تشكك حتى في وجوده أصلا!

فمن قائل إن شكسبير مجرد اسم وهمي تخفت به سيدة يهودية تدعى إميليا بوسانو لانييه!

ومن قائل إن شكسبير لم يكن رجلا مفردا بل هو اسم تسمت به مجموعة من الكتاب؛ ومن ثم فالمسرحيات الشكسبيرية ليست من نتاج شخص واحد، بل هي لكتاب كثر بلغ البعض بتعدادهم إلى خمسين أديبا!

إلى قائل إن شكسبير ما هو إلا الملكة إليزابيث، منعها موقعها السياسي من أن توَقعَ باسمها نتاجها الأدبي!

ودخلت في هذا السجال أيضا حفيدة الفيلسوف الشهير فرنسيس بيكون، فزعمت أن جميع أعمال شكسبير كانت نصوصا ألفها جدها بيكون، ونسبها لهذا الاسم الوهمي!!

وداقع عن هذا الزعم كاتبان اكتسبا الشهرة بسبب تشكيكهما في هوية شكسبير، هما ويلموت في نهاية القرن الثامن عشر، و سميث في منتصف القرن التاسع عشر.

ولم يتوقف الجدل في شأن حقيقة شخصية شكسبير، ففي منتصف القرن العشرين حظي كتاب «الرجل الذي كان شكسبير» لكالفن هوفمان بشهرة وانتشار بسبب حسه التشكيكي، حيث يقول هوفمان إن الكاتب الحقيقي هو الأديب مالرو، الذي قيل إنه قتل سنة 1593 بينما هو –حسب زعمه– لم يقتل إنما هرب إلى إيطاليا حيث أخذ يكتب من هناك مسرحيات تحت مسمى شكسبير وفي أدبنا العربي المعاصر اشتهر د. صفاء خلوصي، الذي لا يشكك في وجود الشخصية، إنما يشكك في أصلها الإنجليزي، حيث يؤكد أنه من أصول عربية؛ ومن بين أدلته على هذا أن كلمة «شكسبير» ليس لها أي معنى في اللغة الانجليزية، بل أصلها عربي (شيخ زبير).

والواقع أن نسب شكسبير إلى الشرق ليس مذهب خلوصي وحده، بل هناك كتاب غربيون قالوا بذلك، ومن بين حججهم أن الصورة الزيتية الشهيرة (صورة الشاندوس) التي قيل بأنها كانت بورتري رسمه ريشارد بربيج – أحد أصدقاء شكسبير – تظهر رجلا ببشرة ميالة إلى السمرة، وشعر أسود... وهي ملامح شرقية لا غربية.

وزيادة في تفريق أصل الرجل وتوزيع دمه بين القبائل نجد البروفيسور مارتينيو إيفار يذهب إلى القول بأن أصل شكسبير صقلي لا إنجليزي!

والواقع أن كثيرا من الكتاب النكرة ركب على إسم شكسبير ليدبج مقالات تشكك في هويته ، ابتغاء الشهرة وذيوع الاسم فقط!

مسكينة هي بريطانيا حقا!

فالشعوب بطبيعتها تعتز بعباقرتها وكتابها العظام، وتحرص على أن تنتسب إليهم وينتسبوا إليها؛ وبريطانيا مثلها مثل غيرها من الأقوام والشعوب تحتفي برموزها التاريخية، غير أن حظها العثر أوقعها في أنها وضعت على رأس المحتفى بهم رجلا مجهول الهوية، اسمه شكسبير، لا يدري الناس هل هو ذكر أم أنثى؟ هل هو اليهودية إميليا أم الأديب مالرو أم الملكة إليزابيث، أم الشيخ زبير؟!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كتاب العدد

أنماط ذكريات ساردة في «رجوع إلى الطفولة» لليلى أبو زيد

■ د. نورة الجرموني

تقوم السيرة الروائية عموما بتركيب العديد من الوقائع والأحداث عبر التركيز أولا على الذاكرة، باعتبارها الخزان الأساسي لكل حكي سير ذاتي، وعبر الاستعانة أيضا بالتخييل واللعب والتذويت الذي يقوم «بتحريف المرجعي وتغليفه بالعديد من الصور والأوهام والأحلام والسخرية»(1).

وكل العناصر السابقة تمكن الحكي السير- روائي من الانطلاق من الواقع من أجل الإبحار بشكل أو بآخر، في عالم الخيال. إذ إن خطاب الذاكرة عموما هو «خطاب ينبش في أعماق التاريخ، كما يغوص في أعماق النفس الإنسانية. خطاب مقنع يقتحم المحظور في صمت، ويكشف المستور بليونة، وبالتالي فالذاكرة هي هذا الجسر المتين الذي يكسر الحواجز بين الأشياء، ويطلق العنان للحديث دون قيد أو شرط، تستحضر التاريخ فتوشيه بزي الخيال، وتزع منه الحذر ليصبح مباحا للتداول والتلقي»(2).

وقد تمكنت المؤلفة في نص «رجوع إلى الطفولة»(3) من تزويد ذاكرة الساردة بشحنة من المحكيات التي تمت استعادتها من أجل تفجيرها عبر الكتابة، سواء أنطلق منها باستعادة ما هو ذاتي، أو باستعادة جوانب من الماضي المشترك والتاريخ العام بغية تمكين القارئ من النظر في تجربة عامة عاشتها الساردة من بعض النواحي الذاتية أو الموضوعية، إذ تأتي الذاكرة هنا لتتجاوز التقريرية المباشرة، وتخلق نفسا جديدا للسرد السير- روائي في علاقته بمختلف مكونات المحيط الثقافي والاجتماعي، من أجل التعبير عن ذاتية المبدع وتصوير قضاياه وآلامه وآماله وأحلامه وطموحاته.

ويحيلنا التعريف الوظيفي للسيرة الذاتية على مكوناتها، التي تشتمل عادة على أربعة أنماط من الذكريات هي: الذكريات العارية، والتأويلية، والمتوهجة، وما يسمى بالأنوار الكاشفة «ولا تقدم هذه العناصر متفرقة أو مبعثرة، ولكنها تقدم منتظمة داخل شبكة من العلاقات تجعل منها معمارا له أصوله وقواعده العامة، وله في الوقت نفسه خصوصيته التي تفرق بين السير المختلفة وتجعل لكل منها فرديتها المتميزة»(4).

وفيما يلي، نفصل القول في كل هذه العناصر من خلال عودتنا إلى مؤلف «رجوع إلى الطفولة».

أ- الذكريات العارية: وتأتي في مقدمة العناصر التي تشتمل عليها السيرة الذاتية، بحيث لا تكلف القارئ عناء معرفتها، والمقصود بها: «مجموع الوقائع التي يذكرها صاحب السيرة في شكل أفعال أو أحداث وقعت في مكان معين وزمان بغض النظر عما يلحقه بها من تعليقات، كذلك يدخل في هذا الباب أسماء الأعلام، أشخاصا كانوا أو أماكن بعينها»(5).

والملاحظ أن مؤلف «رجوع إلى الطفولة» يتميز بعدة أحداث بارزة منذ البداية، خصوصا وأن الساردة تستعيد مرحلة طفولتها وما شابها من

ليلى أبو زيد

وقائع، منذ أول حدث، حيث عادت هي وأمها وعمها وأختاها من بلدة أمها إلى القصيبة (ص9 من مؤلف: «رجوع إلى الطفولة») إلى حين سماع خبر اعتقال أبيها، وما تلا هذا الاعتقال من تشتت الأسرة وتصدعها إثر المشاكل التي نجمت عنه. (ص ص 34 ـ 35).

فمن خلال الذكريات العارية، تتجلى لنا بعض مظاهر طفولة الساردة، وما عانته أسرتها جراء ابتعاد الأب، وبالتالي، حرمانها من دعمه المادي والمعنوي، وقد كانت الساردة توزع ذكرياتها عبر فضاءات مختلفة، تبرهن من خلالها عن عدم الاستقرار (القصيبة، صفرو، الدار البيضاء، الرباط)، ويبرز مكانتها في الذاكرة من خلال الوقائع والأحداث التي جرت فيها، قصد إضفاء صدقية الواقعية على السيرة الروائية.

ب- الذكريات التأويلية: ويقصد بها الذكريات التي يقدمها صاحب السيرة محملة بالمعاني والدلالات، وهذا المكون يفوق جميع المكونات الأخرى من حيث الكم(6)، ونجد هذا الأمر واردا في «رجوع إلى الطفولة» حيث إن جل الأحداث والوقائع التي حدثت في الزمان والمكان لها دلالتها سواء تعلق الأمر بالفضاءات، أو بسلوكات وتصرفات الشخصيات التي تجوبها، وهذا يظهر لنا جليا من خلال تعامل النصارى وأتباعهم مع الوطنيين، وإصرار هؤلاء على المقاومة للحصول على الاستقلال:

«(...) - أكتب لك تسريحا لسنة.

وعندما ذهبت وأعطيته للنصراني دخل وعاد يقول:

- ممنوع من الزيارة. سجل دعوى على الحاكم.

- فذهبت لحالي وبقيت يا شُه يا شُه يا شُه. كنت أذهب بالطعام، وعندما يخرجون لي الأواني أعرف أنه عرف أنني قد أتيت. وذات يوم جئت فوجدت عند باب السجن عميد شرطة بني ملال، فقال لي:

- تقفين في هذا المكان ؟

قلت:

- أجل.

قال:

- زوجك ذاك كلب لا قيمة له. إيوا الآن هو ممنوع من الزيارة، ولكنني سأدخلك ليعرف قيمة أسياده.

لم أرد عليه. ودق الجرس فخرج الحارس وقال له:

- أحضر فلانا.

فذهب وأحضره. أنا وإياه وراء سياج وهو وراء السياج الآخر.

قال له:

- كيف تجد هذه ؟

قال:

- حلوة.

- يعني ما الذي فعله لك النصارى؟

- ذاك شغلي والإنسان لا يموت إلا مرة واحدة والآن ماذا تريد

- ماذا أريد؟ أن أقول لك كلمتين ثم آتي بك إلي.»

(ص ص 41 - 42).

فهذا المقطع محمل بكل المعاني التي تدل على سوء معاملة النصارى للوطنيين المخلصين، وأيضا على تحدي هؤلاء لكل الصعوبات التي تهون أمام حرية وكرامة المرء.

وتتجلى الذكريات التأويلية كذلك، من خلال الطريقة التي كان الجد من الأب يعامل بها أم الساردة تلك المعاملة التي لا تليق بزوجة ابنه وبناتها، في حين كان الجد من الأم يعاملهن معاملة يرتحن إليها، فهذه المفارقة تكرس نتيجة الهوة الثقافية الشاسعة بين ما هو حضري وما هو قروي.

فكل هذه الأحداث لها دلالاتها الخفية، وهذا راجع إلى تعلق الساردة بجميع تلك الذكريات المستوحاة من الفضاءات التي تحركت ضمنها، أو من خلال سلوكات وتصرفات شخصيات السيرة الروائية.

فما دامت الساردة تحكي عن مرحلة من مراحل طفولتها، فإنها لا تبقى محايدة من التأويلات والتعليقات المتعلقة بأحداث النص، وإذا ما تصفحنا هذا الأخير، نجده مليئا بمكون الذكريات التأويلية الذي يتشابك مع باقي المكونات ليشكل معمار هذه السيرة.

ج- الذكريات المتوهجة: اهتم علماء النفس منذ الثمانينيات بإجراء عشرات البحوث التجريبية حول موضوع الذاكرة، وخاصة ما سموه الذاكرة «الأوتوبيوغرافية» أي ذاكرة الشخص عن أحداث حياته التي وقعت في ماضيه البعيد والقريب. وقد أمكن في إطار تلك البحوث الكشف عن نوعين من الذكريات: المتوهجة (أو المشتعلة) والخاملة. ويقصد بالأولى «تلك التي تقوم كنقاط تجميع وتكثيف للعديد من الوقائع الماضية في حياتنا وما يغلفها ويتعلق بها من مشاعر، وهي تشبه بؤرة الضوء الساطع التي تحدثها عدسة مجمعة للأشعة، وفي مقابل ذلك، توجد الذكريات الخاملة التي لا تكاد تكشف شيئا بداخلها وهي تقف بمفردها كالنجوم الموشكة على الانطفاء»(7).

ونلمس هذين النوعين من الذكريات في «رجوع إلى الطفولة»، فرغم كون الساردة تحكي فيها عن مرحلة من مراحل عمرها هي مرحلة الطفولة، فإن العديد من الذكريات التي عاشتها في هذه المرحلة ظلت ساطعة في ذاكرتها، وتتجلى مثلا في اعتقال

أبيها ومعاناة أمها جراء هذا الحدث الذي ترتب عنه تصدع الأسرة، وحرمان أفرادها من العطف الأبوي ومن الاستقرار. فقد جمعت الأسرة أمتعتها ورحلت إلى مدينة صفرو لتستقر بها أولا بسبب سجن الأب وسوء المعاملة التي كان الجد من الأب يعامل بها الأم وبناتها، فالساردة تتذكر بشكل بارز ذلك اليوم الذي وصلت فيه الأسرة إلى البيت بصفرو، وعندما أفاقت من نومها، وجدت الحمالين ينزلون الأمتعة من الشاحنة. تقول: «صحوت ووجدت حمالين يضعون الموائد في جانب من صحن الدار ويرصفون فوقها الحشايا ويخرجون بسرعة» (ص57) ثم بعد ذلك انتقلت الساردة إلى وصف الحالة النفسية لها ولوالدتها... أثناء زيارة الوفود النسائية لهن حين قالت: «وبدأت النساء تتوافد، وكلما دخل فوج بكى وبكت أمي معه...» (ص57).

وفي مقطع آخر، نجد الساردة تتذكر الغرفة التي أقامت بها في صفرو، كما تتذكر بشكل بارز كيف أن الفرصة كانت حينئذ سانحة لأمها من أجل زيارة زوجها رفقة والدتها، في حين تبقى هي وأخواتها عند زوجة ابن خالة أمها. تقول الساردة: «استقر بنا المقام في الغرفة التي آلت لأمي في الطابق العلوي من بيت أبيها، كانت عندما تسافر مع جدتي إلى السجن تتركنا في بيت ابن خالتها..» (ص67).

وتتذكر الساردة بجلاء أيضا، ما كان يحمله المجتمع النسوي من ثقافة تحدد مستوى وعي المرأة في فترة إقامة أسرتها بالقصيبة. إذ كانت النساء يتبادلن الضيافات ويقضين وقتهن في الأكل والشرب: «كان والدي يغيب مع أصحابه ويسمح لأمي بتبادل الضيافات مع زوجاتهم..» (ص26).

ومن خلال تبادل تلك الضيافات تأثرت الساردة بثقافة الاستعداد لنوع هذه الضيافات «بدأت الاستعدادات للضيافة، فأفرغت الغرف من محتوياتها وغسلت الدار وصقلت الصواني وأواني الشاي...» (ص26). كما أن ذاكرة الساردة ظلت متوهجة وطافحة بثقافة الأزياء عند النساء في تلك المناسبات، ناهيك عن طريقة استقبال الضيوف، حيث نجدها تصف كل ذلك من خلال المقطع التالي: «دخلن يسحبن النقب وتفوح منهن العطور وأمي تقول: »نهار كبير!» أدخلتهن غرفة الرجال وأخذت جلابيبهن، فبدت القفاطين والمنصوريات والأحزمة والخفاف الفاسية، وفصوص الأقراط الزمردية المخروطة والمعلقة بين حلمة الأذن والكتف، وأسورة الذهب ذات النقش الصويري... جلسن ومسحن وجوههن بمناديلهن المطرزة، وأعدن شد مناديل رؤوسهن المزينة بالورود، ثم جاءت خالتي بالطست ووضعت المائدة...» (ص27).

إضافة إلى ما سبق، ظلت ذاكرة الساردة حافلة بالأحداث التاريخية الساطعة المتمثلة في المقاومة – بكل أشكالها – ضد المستعمر «ذات يوم قال السلطان: «يوم الإثنين المغرب كله يصوم احتجاجا على اغتيال الزعيم النقابي التونسي «فرحات حشاد» ووصله الخبر عند العصر، فخشي أن يكونوا لا يعرفون في بني ملال فذهب ليخبرهم كي يصبحوا صائمين. وعندما رجع بعـد آذان العـشاء وجد الحراسة عند علامة القصيبة...» (ص60).

كل هذه الذكريات بقيت راسخة وساطعة في ذهن الساردة، إنها بالأحرى بمثابة خيوط تسعفها على التذكر لربط الأحداث والوقائع والتفاعل فيما بينها. أما الذكريات الخاملة، فلم تعرها الساردة كثيرا من الاهتمام، لأنها تأتي في سياق باقي الذكريات كما أن وقعها على نفسية القارئ يظل محدودا جدا.

وهكذا نستخلص أن هذين النوعين من الذكريات ساعدا الروائية على حبك أحداث ووقائع النص بشكل يمكن المتلقي من تلمسها جيدا، لأن الساردة الرئيسية ظلت متمكنة من خيوط السرد، ومن توزيع الأحداث التي عاشتها في طفولتها.

د– الأنوار الكاشفة:

يستخدم هذا المصطلح في البحوث النفسية التي سبق التنويه بها للإشارة إلى «مواضع الالتقاء في الذاكرة بين أحداث اجتماعية عامة (قومية أو دولية) وأحداث الحياة الشخصية. وبهذا المعنى تماما ننقله إلى مجال دراسة السيرة الذاتية، ويخيل إلينا أن هذا النقل يمكن أن يكون ذا فائدة كبيرة في استيعاب نوع معين من الذكريات التي نحتفظ بها بصورة متوهجة لا تقل عن توهج الذكريات المتوهجة، ولكنها تختلف عنها في مبناها ومعناها لأنها لا تتركز حول أحداث شخصية خالصة، ولكن يدخل في تكوينها هذا الالتقاء الذي نشير إليه بين ما هو اجتماعي عام وما هو شخصي خاص»(8).

وهذا المكون له حضوره القوي داخل النص، ويتجلى ذلك في ربط ذكريات الساردة بفترة تاريخية هي فترة الحماية، وبالضبط فترة نفي الفرنسيين لمحمد الخامس، ومحاولات الوطنيين لإرجاع رمز البلاد إلى عرشه والحصول على الاستقلال، وفي خضم هذه الأحداث سيتم اعتقال الأب (والد الساردة) من طرف الفرنسيين، وقد تميز هذا الأخير بتحديه لكل أشكال الظلم والقهر، وبحسه الوطني العالي الذي ظلت ذاكرة الساردة تطفح به.

كما أن الساردة أشارت إلى بعض الأحداث الاجتماعية المتعلقة بالوسط الذي عاشت فيه، كذكر ما كان يروى من حكايات عن علاقة الرجل بالمرأة، وعلاقة الرجل بالرجل أو المرأة بالمرأة. كل هذه الأحداث حققت ذلك الالتقاء بالذاكرة الشخصية، لأن حياة الساردة كانت منصهرة ضمن هذه الأحداث التي جسدت في مجملها مدى الوعي السائد في تلك الفترة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا النمط من الذكريات (أي الأنوار الكاشفة) لا يشترط فيه «أن يأتي ذكر الحدث العام مثيرا لأفكار وذكريات عن الحدث نفسه، ولكن كل ما يشترط فيه هو مجرد الاقتران، أي أن يقرن صاحب السيرة بينه وبين أحداث حياته الشخصية»(9).

وعلى سبيل الذكر لا الحصر، ندرج هذا المقطع الذي انتقلت فيه الساردة بذاكرتها إلى تلك الليلة التي ازدادت فيها أختها سعاد، والتي تزامنت مع الحصول على الاستقلال. تقول: «ودخل خالي وأدخلني. أطللت على السرير الصغير الذي اشترته أمي فوجدت طفلة مقمطة، مغمضة العينين أبرز ما فيها شعر فاحم وناعم.» (ص120).

وتستعيد الساردة أيضا الفرحة العارمة التي انتابتها هي وأخواتها نتيجة ولادة سعاد. تقول: «وبدأنا نجري في الشوارع ولم نتوقف إلا على حافة السرير الصغير. انكببنا عليه نتأمل أختنا الصغيرة ونضع أصابعنا في يدها لتشد عليها...» (ص120).

إضافة إلى ما سبق، تتداعى ذكريات الساردة، لتصف لنا التغيير الذي طرأ على حياتها حين حصول البلاد على الاستقلال، إذ تقلد أبوها منصبا ساميا بالرباط، الأمر الذي دفعه إلى تسجيل بناته بمدرسة متميزة عن باقي المدارس الأخرى التي سبق للساردة أن عرفتها، ويتجلى ذلك من خلال قولها: «ووصل موسم المدرسة فذهبت بنا أمي إلى بيت الحاج عثمان جوريو، مدير مدارس محمد الخامس ليسجلنا بتوصية من أبي في مدرسة امحمد جسوس لأنها تدرس العربية والفرنسية على السواء» (ص132) ومن خلال التحاق الساردة بهذه المدرسة، اكتشفت بأنها جد متفوقة في اللغة العربية، الشيء الذي أذكى اهتمامها بكتب العربية، وانكبابها على اقتنائها من مكتبة الصف. تقول في هذا السياق: «من أول العام ظهر ميلي إلى العربية وتفوقي فيها» (ص132).

وهو ميل لا يخلو من أبعاد رمزية غنية بالدلالات، فتعلق الساردة باللغة العربية في لحظة تاريخية تميزت بسقوط الوطن تحت قبضة المستعمر، يكشف عن رغبة في البحث عن ملاذ للاحتماء من قسوة الإحساس بالسقوط والاستلاب وفقدان الهوية. فاللغة كمؤسسة تصبح مع الساردة رمزا للأم القوية التي يجب الاحتماء بها ولا سيما أنها وسيلة ناجعة لتوحيد أبناء الأمة والدفع بهم لمواجهة المستعمر، واللغة العربية خزان لتراث وأمجاد الأمة وحافظة لمفاخرها وإنجازات رجالاتها العظام الذين واجهوا قوى عظيمة وتمكنوا من قهرها. ومن هنا يصبح النزوع نحو التفوق في تعلم اللغة العربية رغبة لا شعورية في قهر كل عوامل الضعف والتخاذل في اتجاه الوعي بأهمية معرفة الذات والعناصر المشكلة للهوية العربية، وتسليط الأضواء الكاشفة على المناطق المظلمة في الذاكرة العربية والانتباه إلى ما تزخر به هذه الذاكرة من كنوز ثقافية وعلمية وتاريخية بإمكانها المساهمة بشكل فعال في تقوية الذات العربية أمام الهجمات الإمبريالية التي تتعرض لها، والتي يأخذ فيها العنصر الثقافي مكانه كسلاح فاعل في معركة التحرير، وإثبات الهوية أمام موجة التغريب التي صار الوطن عرضة لها.

ومن هنا يمكن القول إن «رجوع إلى الطفولة» تكشف عن متخيل نسائي ينزع نحو الخروج من الهامش والتمرد على نمط المرأة السلبية، أو المغلوبة على أمرها والمستكينة للدور الذي رسمه لها المجتمع الذكوري في اتجاه انتزاع أدوار فعالة، والمساهمة في مجالات كانت حكرا على الرجل.

وتجدر الإشارة في الأخير إلى أن مختلف أنماط ذكريات الساردة، تظهر لنا بجلاء أن الماضي أضحى عندها حالة وجدانية، إذ ظلت ذكرياتها عالقة في ذهنها كالوشم في تلافيف الذاكرة الحافظة، أما اللغة التي تترجم عواطف الارتباط بالأوضاع الاجتماعية، فتؤكد حقيقة أدبية تبلورها سيرة «رجوع إلى الطفولة»، وتتمثل في كون هذه السيرة الروائية بقدر ما تستجلي الألم الذاتي وعذاباته على مستوى الحياة الشخصية، بقدر ما تترجم درجة الوعي الممكن بالوجود الاجتماعي لفترات زمنية محددة من خلال الحاضر. وهو أمر يؤكد أن متخيل «رجوع إلى الطفولة» له خصوصياته الفنية المميزة التي يستمدها من الفردي والجماعي على حد سواء: أي من خلال متمنيات وأحلام ومواقف الشخصيات وعلى رأسها شخصية الساردة، وكذلك من الأعراف الاجتماعية السائدة في المجتمع المغربي.

هوامش

1 – عبد الرحيم العلام: «الذات والكتابة: قراءة في دليل العنفوان لعبد القادر الشاوي»، مجلة «مقدمات»، عدد 13 □ 14، صيف خريف 1998، ص88.

2 – سعيد جبار: «خطاب الذاكرة: حدود الواقع والتخييل»، مجلة «علامات»، العدد 21! 2004، ص86.

3 – ليلى أبو زيد: «رجوع إلى الطفولة»، المدارس، الدار البيضاء، ط2! 2000.

4 – مصطفى سويف: «المقومات الأساسية للسيرة الذاتية»، م. م، ص 70.

5 – المرجع نفسه، ص ص 70 □ 71.

6 – نفسه، ص 71.

7 – مصطفى سويف: «المقومات الأساسية للسيرة الذاتية»، م. م، ص 72.

8 – مصطفى سويف: «المقومات الأساسية للسيرة الذاتية»، م. م ص 74.

9 – نفسه، ص 75.

دراسة

الظاهرة الأدبية بين النص والقراءة (بيير زيما نموذجا)

■ د. أحمد طايعي

نود الإشارة منذ البداية، إلى أن امتلاك اقتناع نظري بمفهومي النص والقراءة، وإعطاء تحديد شاف يجعلنا نحسم الولاء لسلطة النص أو لسلطة القراءة، لهما من أعقد المطالب وأشدها استعصاء على التحقق. وقد يرتد ذلك إلى طبيعة الظاهرة الأدبية في ذاتها أولا، وإلى تعدد الطروحات وتباين المفاهيم التي يتبناها الخطاب النقدي ثانيا.

وأمام هذا التعدد والاختلاف في مهمة التنظير للنص وفعل القراءة، فإنا عمدنا- في هذه الورقة- إلى التمثيل بأبحاث الناقد السوسيولوجي، بيير زيما. إننا لا نظننا محتاجين إلى الإقرار بالطابع المتميز الذي انفردت به مساعي زيما -تنظيرا وإنجازا- من أجل تشكيل نظرية (سوسيولوجيا للنص الأدبي)، تتكئ على نقد التصورات النقدية السابقة والمعاصرة، من أمثال كولدمان وباختين ولوتمان وياوس..كما تستند على دحض مقاربات السوسيو-تجريبيين، من أمثال اسكاربيت ولينهارت وفيجون.

إن طروحات بيير زيما تطرح أكثر من سؤال، إزاء الكيفية التي يتفاعل بها النص الأدبي مع المشكلات الاجتماعية والتاريخية في مستوى اللغة ؟ ثم إزاء الكيفية التي تتجسد بها هذه القضايا والمصالح في المستويات التركيبية والدلالية للنص الأدبي، و ذلك بوصفها بنيات لسانية واجتماعية ؟(1)

في البداية يلاحظ زيما، أن بناء سوسيولوجيا النص الأدبي إنما يتوقف، اولا وقبل كل شيء، على الصلات الوثيقة التي تربط البنية النصية بالبنيات الاجتماعية و التاريخية، ثم اعتبار البنيات الخارج نصية بنيات نصية لسانية. فكل نص أدبي يتم إنتاجه ضمن بنيات تاريخية محددة ومواضعات اجتماعية معروفة؛ وحيث إنها تكون متزامنة مع تخلق أجنة النص الأولى، فإنها تعمل بشكل جدلي على ضبط وتشكيل المعالم الكبرى لسياق النص بمعناه الشمولي والعام.

ثم إنه لما كانت القيم والمعايير الاجتماعية والتاريخية محكومة -كما يرى زيما- بأوضاع وقوانين ذات مرجعية واقعية، فإن النص الأدبي يعمد إلى تقريب المسافة التي تفصل فعل الكتابة عن البنيات الخارج نصية، بله، يدخل معها في علاقة تفاعل تجعله أكثر اندماجا وأشد توحدا بالمحيط الاجتماعي الذي يكتنفه. ولقد كان من اللازم الإشارة إلى أنه عندما نتحدث عن علاقة تفاعل بين بنيتين، فإن ذلك لا يعني أننا أمام علاقة تماثل أوانزياح أو اختزال لوقائع اجتماعية، وذوات جماعية(الجماعات) إلى ظواهر نصية(2). صحيح أن البنية النصية تعمد إلى محاكاة الواقع، وقد تتماثل معه أحيانا، بشكل ضمني أو صريح، ومع ذلك فلا يجب أن ننسى أن عملية ربط الملفوظ النصي بظروف إنتاجه، الاجتماعية والثقافية والإيديولوجية بعامة، تتوقف أساسا، على معاينتها وتحديدها من الداخل؛ أي من خلال لغة النص ونسقه الداخلي. «فقد بات من المؤكد أن القيم والمعايير الاجتماعية ليس لها وجود مستقل خارج اللغة»(3)، وإذا ما حدث العكس، فإن ذلك يعتبر إسقاطا مجانيا لا يسعف الباحث على توظيف واستغلال المظهر اللساني، باعتباره وسيطا في العلاقة التي تجمع النص بالمجتمع.

لقد مثل إسرار سوسيولوجيا النص الأدبي على موقعة النص في وضع سوسيو- لساني خاص، كما عاشه كاتبه من ناحية، وتجاهها نحو كلية النصوص قصد إدراج نقط التقائها وتعارضها داخل السياق الاجتماعي والتاريخي (4)، من ناحية ثانية، أكبر الدعامات التي حفزت بيير زيما على اعتبار عالم التخييل (مسارا تناصيا يمتص بواسطة النص الأدبي، اللغات والخطابات الشفوية والمكتوبة، المتخيلة والنظرية، السياسية والدينية... [قصد] توليد بنية أدبية متميزة) (5).وبمعنى ما،إن أي محاولة لتفسير بنيات النص التركيبية والدلالية، تستلزم من القارئ ضرورة وضع النص في سياقه الحواري مع باقي الأشكال الخطابية، التي يعمل النص على امتصاصها وتحويلها لتمفصل مصالح اجتماعية. بل يمكن أن تصبح رهانات لصراعات اجتماعية واقتصادية وسياسية.(6)

وعلاوة على هذا، فقد حرص زيما على إقامة علاقة بين ظروف إنتاج بنية نصية ما، وردود أفعال القراء تجاه مكوناتها التركيبية والدلالية. أن عملي -يقول زيما- ينصب حول توضيح العلاقة الوثيقة القائمة بين الانتاج والتلقي، وضرورة مراعاة البنى النصية «التركيبية والدلالية» لحظة تفسيرنا لأي تلق.(7)

ولغاية الوصول إلى تحديد مقنع لهذه العلاقة، يحفل زيما بتصور موكاروفسكي للعمل الأدبي، الذي يقسمه إلى: عمل مادي وموضوع جمالي.فالبعد الأول يؤطر مفهوم القراءة في كونها «عملية غير جماعية»، قابلة لأن تختزل في ردود الفعل الجمالية للقراء الأفراد.بعبارة أخرى، إنه طرح يتبنى فكرة «المجتمع غير المتجانس»، الذي يتسم بالصراعات واللاتجانس بين جمهوره الذي يتشبث بتراتبية القيم والمعايير الجمالية السائدة.وهذا الوضع هو سر تمايز تفسيرات القراء وتباين تأويلاتهم.(8)

ونحن إذ نتبنى وجهة نظر موكاروفسكي - التي رفضها زيما - والرامية إلى جعل القارئ متحدثا باسم الجماعة التي ينتمي إليها، وباسم قيمها (9)؛ فإن هذا لا يفيد، بأي حال من الأحوال، افتراض وضع تماثل بين بنية نص أدبي منفتح الدلالات، وبين رؤية جماعية للعالم تجعل من الموضوع الجمالي، موضوعا موحدا ومتجانسا. بل نؤكد العكس، طالما أن اختيار جهاز قراءة معين في لحظة زمنية معطاة، هو في حد ذاته اجتباء لقراءة «نموذجية «ولقارئ» نموذجي»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يمثل أحسن قارئ يعبر عن الموضوع الجمالي السائد؛ والذي تواضع الجميع على نمذجته،في سياق شروط اجتماعية وتاريخية متحكمة في أفراد المجتمع كافة.

ثم إنه لما كان الموضوع الجمالي وثيق الصلة بالمصالح الأيديولوجية والثقافية للمجتمع... وأن ذلك القارئ الذي تتخلناه، لا يمكن فصله عن هذه المصالح بحكم أن نظرته للموضوع الجمالي لا يمكن أن تتغير، إلا إذا خضع وضعه الاجتماعي والثقافي للتغير والتبدل؛ فإنه يبدو أن عملية التحدث باسم قيم الجماعة، يفترض أن تفهم تأسيسا على ما أوضحناه، وإلا سقطنا حتما في مغبة ما اسميناه في كتاب لنا ب ــ(القراءة الوصية)(10)ــ هذه التي تجهد في أن تنصب نفسها وصية على باقي القراءات، وبالتالي تكرس فكرة النص الموحد والقراءة الأحادية.

إن النص الأدبي لا يحيا إلا بفضل مقدرته المجددة، ومحاصرته الدائمة للقيم والمعايير الجمالية السائدة. وبفضل تحول الجمهور المتفاعل مع هاتيك القيم والمعايير، يغدو الموضوع الجمالي في صدورة جديدة. وكلما ظهر مدخل نقدي جديد ــ سواء أكان ظاهراتيا أم سوسيولوجيا...، كلما تولدت قراءات وتأويل جديدة للنصوص الأدبية تسهم، في التحول اللانهائي لموضوعاتها الجمالية. وهذا يعني أن الموضوع الجمالي الذي يتحدث عنه زيما ،يتشكل في استقلال عن النص، وهو في الآن نفسه لا يكاد ينفصل عنه.(11) ففي سياق ردود الفعل التي يبديها القراء نحو النصوص الإبداعية بعامة، يلحظ زيما بأنها بالرغم من استقلالها عن سياق النص الاولى، ــ بحكم التطور التاريخي وتعاقب القراءات ــ فإنها تظل مندغمة في بنيته الداخلية. فمستوياته التركيبية والدلالية، تتحكم في فهمنا واستيعابنا لردود أفعال القراء. (إن البنية النصية التي تتفاعل معها القراءة، لا تنفصل عن سياق الإنتاج، ومن المستحيل شرحها دون اعتبار الوضع السوسيوــ لساني الذي نشأت فيه... وهكذا فالتلقي الأدبي يرتبط دائما بالإنتاج عبر البنى النصية).(12)

وسيكون من الأفيد لنا تبين خلاصة الانتقادات التي وجهها بيير زيما لفرضيات هانس روبرت ياوس ــ رائد مدرسة كونسطانس الألمانية. وأولى تلك الانتقادات تمظهرت في الأهمية التي أعطاها ياوس لما يسمى ب«المتغيرات النصية» على حساب «الثوابت النصية». لقد كانت نيته ثابتة في منع سوسيولوجيا النص الأدبي من اعتبار عملية الإنتاج عملية اجتماعية وأيديولوجية ،تجسد مشاكل وتناقضات ومصالح جماعية.(13)

إنه إذا كان اعتقاد زيما باستحالة إنتاج معنى شامل ونهائي لأي نص أدبي، اعتقاد يعضده كون النصوص تحمل من المعاني والدلالات ما لا يتطابق مع أي من تفسيراتها وتأويلاتها، فإنه في الآن ذاته، لا يتردد في تحذيرنا من مغبة المبالغة في هذا الاعتقاد؛ إذ أن قوة نص ما ترجع إلى كونه يتضمن ثوابت دلالية تمارس فعاليتها وتأثيرها في المجتمع الذي ينتمي إليه المتلقي.(14) بعبارة ثانية، إنها تمثل الثوابت النصية التي تعكس، من جهة، بعدها المباشر والمتمثل في كونها قيما اجتماعية وثقافية، تمارس في مستوى الواقع الزمني الذي تفاعلت معه. وهي من جهة ثانية، تجسد قيما ومعايير لابد أن تمتد داخل مجتمعات أخرى. ولهذا، فإن قدرة القارئ على تحديد القيم الثقافية والاجتماعية والتاريخية في نص أدبي، من الأمور الصعبة؛ حيث يتوقف أمر تحققها على مدى قدرته في تتبع ثوابتها واستيعاب مرجعيتها.

ولعل الحديث عن ثوابت النص الدلالية، يفترض ــ لدى زيما ــ الحديث عن متغيراته التاريخية، وهو ما يجعل العلاقة بينهما تتوس بين الفصل والتمييز حينا، والربط والجمع حينا آخر. فالمعاني التي ينتجها القارئ تبقى ذات طابع نسبي تترنح بين الثوابت الدلالية للنص، وبين التحولات التي تخضع لها هذه الثوابت، من جراء عمليات التأويل المتعددة والمتنوعة تاريخيا. لهذا السبب (وجب على كل تفسير نقدي ــ سواء كان اجتماعيا أو سيكولوجيا أو سيميولوجيا ــ أن يحاول القيام برحلة مكوكية بين ثوابت النص ومتغيراته: بين انغلاقه وانفتاحه، بين أحادية معناه وتعدده...).(15) وبالإمكان تبين الفرضيات الأساسية التي قامت عليها سوسيولوجيا القراءة عند بيير زيما، في النقط التالية:

1ــ إنه من المستحيل فهم التلقي أو الإنتاج، دون اعتبار للإنتاج وظروفه الاجتماعية.

2ــ بالإمكان اعتبار سوسيولوجيا القراءة، بديلا لجمالية التلقي.

3ــ إن العلاقة بين الإنتاج والتلقي، لا يمكن تحليلها إلا في سياق سوسيولوجيا النص الأدبي.(16)

وبعد، فإذا كان لهذا التصور النقدي، من حيث الأدوات والغايات، الفضل الأوفر في مقاربة الظاهرة الأدبية بعامة؛ حيث سعى في حدود إمكاناته إلى صياغة مجموعة من الأسئلة / الأجوبة الخاصة بالنص والقراءة، ليس بوصفها مسلمات جاهزة ونهائية، وإنما باعتبارها ضوابط وإجراءات أملتها طبيعة المنطلقات النظرية والنقدية؛ قلنا: بالرغم من هذا الطموح الأكبر، فإنه يظل قاصرا عن بناء «نظرية القراءة» تفحص دينامية التواصل التفاعلي، بين منطقين ثابتين ومتغيرين، متوازيين ومتقاطعين في الآن معا، هما منطق أسئلة الكتابة الأدبية وأجوبة القراءة الجمالية، ثم منطق أسئلة القراءة الجمالية وأجوبة الكتابة الأدبية.

هوامش:

1-(نظرية الأدب). بيير زيما. عمل مشترك/ص: 290.ط

بيكار/باريس. 1981.

Manuel de sociocritique- P / Zima. 2- Edition seuil Paris - P : 131 1985

3- نفسه. ص: 121و208.

4- نفسه. ص: 69.

5- نفسه. ص: 138.

6- نفسه. ص: 121و225.

7- نفسه. ص: 224.

8- نفسه. ص: 203.

9- نفسه. ص: 206

10- (القراءة بالمماثلة في الشعرية العربية).أحمد طايعي.ص: 112. «قيد الطبع» - منشورات زاوية للفن - الرباط

11-(كتاب علم اجتماع النقد).ص:205

12- نفسه. ص:111.

13-نفسه. ص:209.

14- المرجع نفسه والصفحة نفسها.

15-نفسه. ص: 210.

16- نفسه. ص: 202.

كلام مباح

الزبير بن بوشتى

صناعة الكتاب في المغرب والمنطق الهاوي

لا أحد يجادل في كون صناعة الكتاب في المغرب لم تتجاوز بعد مرحلة الهواية نشرا وتوزيعا. فدور النشر المتواجدة لحد الآن هي دور نشر يمكن اعتبارها مؤسسات للنشر الثقافي المحدود الإنتشار، وأن إصداراتها لا يتجاوز تداولها محيطا ضيقا من الممارسين والمهتمين ولا تتعداه لتشمل فئات عريضة من جمهور القراء. وفي اعتقادي أن مرد هذه الآفة يعود بالدرجة الأولى إلى انعدام ناشرين محترفين لهم استراتيجية نشر ذات مقاييس مهنية مضبوطة وخط تحريري واضح ينسجم والميثاق الأخلاقي والأدبي الذي من المفترض أن يجمعهم وجمهور القراء. وفي ظل هذا الغياب المريب لا يجد أغلب الكتاب المغاربة من حل غير النشر الذاتي والاعتماد على الإمكانات المادية الخاصة للكاتب لتغطية تكاليف طبع ونشر مخطوطاته. ولعل غياب ناشرين يعتمدون علي القارئ كمصدر أساس للحكم على جودة المنتوج أو عدم جودته، لهو من الأسباب الرئيسة المساهمة في تقليص ــ إن لم أقل ــ في انعدام فرص النشر التي يعاني منها أغلب الكتاب خاصة الشباب منهم.

وباستثناء جائزة اتحاد كتاب المغرب للأدباء الشباب التي يحظى الفائزون بها من الكتاب الشباب بنشر أعمالهم الأولى، وكذا سلسلة الكتاب الأول التي تصدر عن وزارة الثقافة المغربية، فإن فرص النشر تكاد تنعدم أمام أجيال متعاقبة من الكتاب الشباب.

إن إثارة إشكالية انعدام فرص النشر أمام الكتاب في العالم العربي ذات أهمية قصوى لكن الأهم منها مشكلة توزيع الكتاب العربي داخل وخارج موطنه الأصلي. ذلك أن توزيع الكتاب العربي خاصة الأدبي منه يصطدم بالكثير من العراقيل الأمنية والحدودية التي تحول دون وصوله إلى أكبر عدد ممكن من القراء داخل موطن صدوره فبالأحرى خارج هذه الحدود. وإذا أسقطنا من هذه اللائحة دور النشر التي طلبت اللجوء الأدبي من بعض العواصم الأوروبية حتى تستنشق هواء الحرية المنعش النقي الخالي من أي شكل من أشكال التلوث الأمني والمخابراتي العربي، فإن جزءا هاما من مشهد النشر العربي من الماء إلى الماء يدعو إلى القلق على حاضره المأزوم والارتياب من مستقبله الضبابي في ظل سياسة التدجين التي تخضع لها المؤسسة الثقافية بكل مشاربها، ولعل أهمها مؤسسات النشر والتوزيع.

إن الهدف الأساس للكاتب (أي كاتب) لممارسته الكتابة ــ بغض النظر عن الجنس الأدبي الذي يكتب فيه ــ هو الوصول إلى القارئ. ولتحقيق هذا الهدف على الكتاب كمنتوج أن يمر بثلاث مراحل أساسية وهي:(الكتابة+النشر+التوزيع). ومع غياب حلقة من هذه الحلقات عز على الدورة الاكتمال واستحال بذلك على الكتاب من تأدية دوره كاملا. لذلك فإن انعدام شبكات توزيع الكتاب في الوطن العربي من أهم العراقيل التي تقف في وجه الكاتب وتحول بينه وبين جمهور القراء الأمر الذي يساهم بشكل مباشر في تقليص مساحة انتشار المعرفة وبالتالي تقزيم دور الكاتب والمثقف في تأطير الوعي الفردي والجماعي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مفدي زكريا
راعي الشعر المغاربي في الجاحظية

■ د. نجيب العوفي

كانت فكرة شعرية رائعة وجامعة بكل المقاييس فكرة إنشاء جائزة مفدي زكريا الشعر المغاربي وكان وراء هذه الفكرة رجل المهمات الثقافية والنضالية الصعبة الكاتب الكبير الطاهر وطار، قطب الجاحظية وناسكها. والمفارقة الجميلة هنا أن الطاهر وطار عاشق رواية وقصة قصيرة وصاحب نثر جاحظي ومع ذلك آثر أن تخصص جائزة الشعر المغاربي تقديرا منه وإجلالا لعراقة وأهمية ونبالة هذا الفن الأدبي في الذاكرة العربية والوجدان العربي.
وكان اختيار إسم الشاعر الجزائري- المغاربي الكبير مفدي زكريا ذا دلالة رمزية عالية وعروة شعرية وشعورية وثقى بين الأجيال الشعرية المغاربية.
كان ذلك في غرة التسعينات من القرن الفارط. ومنذ الإعلان عن الجائزة، تهاطلت على الجاحظية أعداد عديدة من المشاركين والمشاركات من كل فج مغاربي، المغرب، الجزائر، تونس، موريتانيا.. ومع انتظام دورات هذه الجائزة تتضاعف الأعداد وتكثر الدلاء.
وقد كان لي شرف المشاركة في لجنة تحكيم هذه الجائزة لأكثر من دورة مع زملاء مبدعين و باحثين لهم باع وخبرة في مجال الشعر. وأتيح لي خلالئذ الإنصات إلى معزوفات الشعر المغاربي الموقعة من لدن أجيال شابة تواترت تباعا يأخذ بعضها برقاب بعض. وتكونت لدي خلاصة استنتاجية أوجزها في النقاط التالية:
1/ أكدت المشاركات الشعرية في الجائزة قولا وفعلا الطابع المغاربي للجائزة إذ وفدت من المغرب والجزائر وتونس وموريتانيا. وكانت حصة الأسد في الأغلب الأعم للمغرب الذي فاز شعراؤه بالجائزة في أكثر من مرة.
2/ تراوحت النصوص الشعرية المشاركة بين القصيدة العمودية والقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر. واللافت للنظر أن نصوصا كثيرة نحت منحى عموديا وبخاصة النصوص الجزائرية. ولهذه ''العودة'' إلى العمود من طرف الجيل الجديد دلالة بلا شك.
3/ تشخص النصوص المشاركة سجلا إبداعيا وبوحيا أمينا وبإيقاعات مختلفة ومؤتلفة للشؤون والشجون التي تخالج الشعراء الجدد. وهي شؤون وشجون ذاتية في الأغلب لكنها منغرسة في حماة شؤون وشجون المرحلة التي تنوء بها الشعوب المغاربية.

إن كثيرا من الشعراء الذين وقع الرهان عليهم وفازوا بجائزة مفدي زكريا للشعر المغاربي أصبحوا الآن رموزا شعرية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

4/ ترقي اللغة الشعرية في بعض النصوص المشاركة واللغة مناط الشعر إلى مستويات جمالية وبلاغية راقية سواء من حيث المعجم اللغوي أو صياغة الجملة الشعرية أو نحت الصور والاستعارات الشعرية.
5 / إن كثيرا من الشعراء الذين وقع الرهان عليهم وفازوا بجائزة مفدي زكريا الشعر المغاربي أصبحوا الآن رموزا شعرية لها حضور وصيت في المشهد الشعري المغاربي على امتداد أقطاره وفساحاته وهذا دليل على أن الرهان كان على جياد رابحة.
6/ كانت المشاركة الشعرية المؤنثة في هذه الجائزة محدودة بالقياس إلى المشاركة الشعرية المذكرة. و هذا دليل على أن المجتمع العربي وضمنه المجتمع الأدبي ما يزال ''أبيسيا'' في نزوعه وتوجهه على الرغم من أن ''جمع المؤنث'' هو الغالب في المجتمع.
وخلاصة الخلاصة التي أخلص إليها في هذه الورقة-الشهادة هي أن جائزة مفدي زكريا للشعر المغاربي أضحت الآن سنة أدبية-مغاربية مؤكدة وأعطت دليلا جميلا على أن الأدب قادر على أن ينجز ما عجزت عن إنجازه السياسة.
وفي ذلك كل الفخار والعظمة.
في ذلك كل العزاء والتأساء.
ودعواتنا بالشفاء والعافية لراعي الجاحظية الكاتب الكبير الطاهر وطار.

الدكتور نجيب العوفي رفقة الكاتب الجزائري الطهار وطار